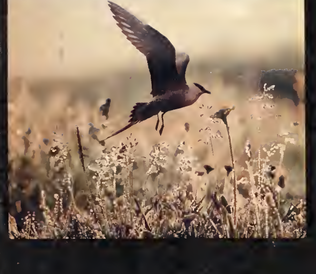
ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 80 7

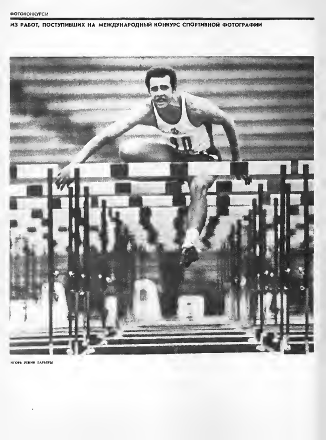
ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР





Индекс 70869

ИЗ РАБОТ, ПОСТУПИВШИХ НА МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС СПОРТИВНОЙ ФОТОГРАФИИ



ИГОРЬ УТКИН БАРЬЕРЫ



ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г. | ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР 7 1980 | ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»

Рукописи и снимки не возвращаются

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства
и фотолюбительского творчества
228-99-11
отдел истории
и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

А02402
сдано в набор 29.04.80 г.
подп. к печ. 04.06.80 г.
формат 60×90 1/8
6.75 печ. л. + 0.5 обл.
учетно-издат. листов 10.57
тираж 258 000
заказ 3152, цена 50 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени
Московская типография № 2
Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129085, Москва, проспект Мира, 105

НА ОБЛОЖКЕ

1-я стр. ЛЕВ ВЕЙСМАН (Москва) Росное утро
2-я стр. ИГОРЬ УТИНН (Москва) Барьеры
4-я стр. НИКОЛАЙ РАХМАНОВ (Москва) Ритм

В НОМЕРЕ

Виктор Анютин Земля людей

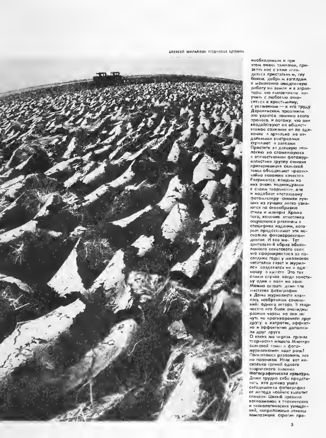
Зима в деревне — время размышлений. Сосчитаны по осени цыплята, взвешены плоды земли и плоды труда, роздано всем сестрам по серьгам: кому похвалы, кому упреки. Пришла пора задуматься, почему урожай был именно таким? Как вырастить следующим летом больше и лучше?

То же и в фотографии на сельскую тему.

В Центральном Доме журналиста по инициативе Московской фотосекции состоялась творческая встреча фотожурналистов, посвященная проблемам фотографической пропаганды аграрной политики партии. Была развернута однодневная выставка, рассказывающая о современной советской деревне. И выступления участников разговора и — в особенности — экспозиция их избранных работ настоятельно требовали осмысления. И именно сейчас, когда в разгаре страда у тех, кто работает на земле, и у тех, кто снимает для газет и журналов эту сельскую страду, есть смысл высказать некоторые соображения, возникшие в тот зимний день.

Многим знакомо такое понятие: деревенская проза. Имеется в виду не проза жизни в деревне (она-то знакома и тем, кто не числит себя большим книголюбом), а возникшее сравнительно недавно и доказавшее свою плодотворность направление в литературе. Как только заходит о нем речь, сразу же вспоминаются имена очень разных, своеобычных, высоко одаренных авторов: Валентина Распутина и Виктора Астафьева, Василия Белова и Василия Шукшина, Федора Абрамова и Евгения Носова. Но вспоминаются они не по одиночке, хотя вполне того заслуживают, а вместе, когортой, в едином строю. Объединяет этих писателей не только тематика, не только круг остро поставленных социальных и нравственных проблем и даже не только стремление говорить правду о том, что они доподлинно, не понаслышке знают. Главное, мне кажется, в этой прозе — ее обнаженная человечность. Ее высокая цель — показать читателю будни тех, чей труд испокон веков был жизненно





необходимым и при этом очень тяжелым, призвать нас с вами вглядеться пристальным, глубоким, добрым взглядом в монотонно-ежедневную работу на земле и в характеры, ею выкованные, научить с любовью относиться к крестьянину, с уважением — к его труду. Деревенским прозаикам это удается, помимо всего прочего, и потому, что они воздействуют на общественное сознание не по одиночке, а артельно, не отдельными выстрелами стреляют, а залпами. Простите за далекую аналогию, но сложившуюся в отечественной фотожурналистике группу стойких приверженцев сельской темы объединяют чрезвычайно похожие качества. Разумеется, каждый из них очень индивидуален в своем творчестве, как и подобает настоящему фотомастеру: снимки лучших из лучших легко узнаются по своеобразию стиля и манеры. Кроме того, конечно, отчетливо ощущаются различия в специфика изданий, которые представляют эти несколько фотокорреспондентов. И все же. Тот зрительный образ обновленного советского села, что сформировался за последние годы у миллионов читателей газет и журналов, создавался не в одиночку, а вместе. Это тот самый случай, когда воистину один в поле не воин. Можно сказать даже так: выставка фотографий в Доме журналиста казалась «собранием сочинений» одного автора. В творчестве его были очевидны разные черты, но они ни чуть не противоречили друг другу, а напротив, эффектно и эффективно дополняли друг друга.

О каких же чертах, гранях творчества нашего Мастера сельской темы в фотожурналистике идет речь? Попытаемся разложить все по полочкам. Итак, вот несколько граней одного творческого явления.

Фотографическая культура. Даже трудно себе представить, как далеко ушла сегодняшняя фотография от метода «сейчас вылетит птичка». Целый арсенал всевозможных технических и технологических ухищрений, непреложные законы композиции, строгие пра-

вила игры светотени — все это и многое другое необходимо фотографу не меньше, чем набор аппаратуры и оптики. Фундаментальное знание своей профессии можно назвать первым свойством нашего Мастера.
Он, Мастер, состоит в отделе иллюстраций крупного издания, но давно уже не числит себя только иллюстратором текста. Ведь именно ему теперь сплошь и рядом принадлежит инициатива создания фотоочерков и репортажей. Он ведет досье на своих бывших и будущих героев и работать начинает задолго до того момента, когда пора брать в руки фотокамеру. Он обязан знать заранее, что увидят потом зрители.
Вот один из снимков. Действие происходит в одной из республик Средней Азии. Пожилая женщина в деловом пиджаке поверх цветастого национального платья сидит в кругу седобородых стариков в тюбетейках и халатах. Пьют чай, угощаются фруктами и ведут веселый, должно быть, разговор. Простой снимок, безыскусный. Так ли? Вглядитесь повнимательнее и вы поймете, что это не так. Женщина с депутатским значком на лацкане пиджака выглядит здесь главной, почетной гостьей за этим столом. Почтительно обращены на нее взгляды аксакалов, которые в отцы ей годятся. И это в Средней Азии! Многое изменила Советская власть на этой земле, если разум и энергия освобожденной женщины встали вровень с культом возраста и приоритетом мужчины.
Встали вровень... Но посмотрите, как по-разному смеются старики. Похоже, что один из них, ближайший к гостье, отпустил какую-то каверзную шутку и услышал в ответ не менее остроумное и лукавое восточное речение. Ему и смешно и чуточку досадно, что на глазах у сверстников его так срезала женщина. Этот «дед Щукарь» в тюбетейке (не правда ли, похож?) трет лоб в смущении, и оттого еще громче хохочут его друзья. И есть что-то скрытое, не до конца понятное в их прищуренных глазах. И есть что-то не до конца высказанное и победное в широкой, смелой улыбке женщины.
Можно предположить, что снять этот кадр было совсем не легко. Наверное, именно фотограф позаботился, чтобы эти люди собрались вместе. Но он не мог бы заставить их



ДАВИД ФАСТОВСКИЙ ПОЗНАНИЕ СУТИ (ТРИПТИХ)



ВЛАДИМИР СТЕПАНОВ ВЕСЕННИЙ ПЕЙЗАЖ

РОМУАЛЬДАС РАКАУСКАС МЕЛИОРАЦИЯ

разыграть такую сценку — не те люди аксакалы, чтобы шутить по заказу. Скорее всего, ситуация, что называется, «вычислена» заранее фотокорреспондентом, который не раз беседовал и с этой женщиной, и с этими старцами. Любопытно, что такой нехитрый, казалось бы, но тонкий снимок обрел плакатную выразительность и силу, не утратив глубины и многозначности журнальной иллюстрации. **Раскованнее добрата фотографии.** Она не причесывает ни своих героев, ни дело, которым они занимаются, ни их жизнь. Для того, чтобы показать людей села удовлетворенными, уверенными в завтрашнем дне, теперь уже не нужно одевать их в белые халаты и лаковые штиблеты вместо пропыленных рубах и заляпанных грязью сапог — прошла эпоха оскорбительного (и для тех, кого снимают, и для тех, кто снимает, и главное для тех, ради кого снимают) украшательства бытия. Чтобы сделать добрую фотографию, надо видеть жизнь добрыми глазами. Вот и весь рецепт. И сразу оказывается, что прекрасны четверо мальчишек, лежащих на круглой, на родной, на близкой своей земле. Мы видим вдали четыре трактора, отдыхающих, пока отдыхают четыре юных тракториста. Мы видим стог сена и до изумления просторный горизонт. Мы видим часы на руках парней и понимаем, что они куплены на деньги, заработанные своим трудом. А стало быть, часы эти можно трактовать и как символ — наступило время нового поколения сельских работников.

А вот шагает по пашне рослый и сильный молодой мужчина в тельняшке. Особая надежность чувствуется в его походке. Парень, похоже, отслужил уже на флоте, а теперь так же верно и серьезно служит вот здесь, на суше, на земле. Он ступает тяжело, устало. Идет домой...

Двое присели на ими же вспаханную пашню и едят из мисок. Едят с достоинством и старанием крепко проголодавшихся тружеников. Один из них как бы даже недовольно обернулся на снимающего — чего ты, дескать, мешаешь, пообедать спокойно не даешь... И его можно понять, во всяком случае автор фотографии понял. Он увидел красоту в обыденном, воспел ее и сделал это так же естественно, как естественно работают, едят, отдыхают его герои.

Наверное, это и называется романтикой будней в самом чистом смысле. Подразумевается, понятно, не та псевдоромантика, псевдогероика, которая способна увести человека по ложному пути, пообещав ему райские кущи там, где растут обыкновенные. Нет, фотографии, о которых мы здесь говорим, несут в себе нечто принципиально иное — подлинную романтику. И если уж она позовет кого-то в дорогу, то с пользой и для человека, и для дела. Можно выразиться проще: доброта и честность — синонимы для нашего Мастера Любови к природе. Сейчас это принято называть «экологическим мышлением», суть же дела совсем не нова: человек и природа вступили в необычайно сложные, преимущественно конфликтные взаимоотношения, и оттого, насколько разумны и предусмотрительны мы будем сегодня, зависит многое в жизни наших детей и внуков, не говоря уже об их детях и внуках.

Но любовь и бережное отношение к окружающей среде, по-видимому, не имеют ничего общего с тем умилением перед ландшафтами, какое испытывают, глядя из окна поезда или автомобиля, иные городские жители. Слишком часто эти экзальтированные восторги хладнокровно уживаются с бессмысленной жестокостью по отношению к конкретной поляне в лесу, где нас никто не видит. Вослед одному из самых активных и талантливых проповедников экологического мышления лауреату Ленинской премии журналисту и природоведу Василию Пескову, блистательно владеющему и пером и фотокамерой, наш Мастер не просто знает и любит родной край, но и защищает его в своих работах.

Фон этих фотографий, их второй и, казалось бы, необязательный план при ближайшем рассмотрении оказывается первым и главным. Даже снимая вполне определенного человека, фотокорреспондент остается пейзажистом. И при этом лирическим пейзажистом — оказывается, что заступаться за природу можно и вот так, показывая росное, еще сероватое утро, укрытые дымкой поля и перелески, пробуждение земли и пробуждение дня.

Он не случайно так пристрастен к этому времени начала — весне и утру. Особенно — к ранней весне и раннему утру, когда еще зябко и сыро, но в воздухе



БОРИС ЗАДВИЛЬ. ШУТКА ДЕЛУ НЕ ПОМЕХА

ДАВИД ФАСТОВСКИЙ. ЧЕНЬКИНА КУБАНЬ



БОРИС ЗАДЕМЛЬ СЕЛЬСКАЯ ШКОЛА

ТИМОФЕЙ БАЖЕНОВ В БОРОЗДЕ

уже витает странный запах, обещающий и будущее знойное тепло, и зелень деревьев и голубизну неба. Мальчишки перебегают ручей, покрытый последним, хрупким льдом — вот-вот вода взломает панцирь; дальше — идут по заснеженной дороге трактора, везут на поля удобрения, а дальше — темнеют дома на окраине села, а еще дальше — нацелились в небо готические или торжественные, как соборы. Как много всего изображено на этой фотографии. И как много в ней чувствуется нежности и земли людей.

Это чувство было свойственно деревенским жителям во все времена. Им, кормящимся от земли, реки, леса, обычно и в голову не приходило травить живность развлечения ради или рубить дерево для костерка. А сейчас к этой нежности примешалась доля печали. Так что точный и глубокий портрет современного села, пожалуй, уже нереален без такой вот ностальгии по природе. Настоящий фотограф не может этого не осознавать, как не может и не принимать своих мер в этой борьбе. За что честь ему и хвала.

Хочется высказать и еще одно соображение. Ничто в разговорах на экологические темы не вызывает такого огорчения и не приносит в конечном счете такого вреда, как формальное, бездушное отношение к этой острейшей проблеме. Канцелярские интонации сразу же делают как бы и не опасным нечто то, что по оценке крупнейших ученых мира грозит в уже недалеком будущем обернуться экологической катастрофой — земля перестанет отвечать людям добром на их порою необдуманно рискованные поступки.

Только формализмом, мне кажется, и можно объяснить стремление некоторых участников экологической пропаганды ограничить тему лишь одной «природой» в узком понимании. Да, конечно, поля, деревья, рыбы, птицы, лесные животные — все они нуждаются в особой защите и заботе. А домашние животные, которые верой и правдой служат нам уже тысячелетия?

Вот фотография с сюжетом довольно привычным: мальчик и кони. Красивый и трогательный снимок. Но главное достоинство его мне видится не в том. Вихрастый деревенский парнишка отвел руку в сторону, жест, может быть,

и не идеальный, скажем, для портрета, но вполне уместный и даже необходимый на такой фотографии. Нетрудно догадаться, что в ладошке только что была посоленная крупной солью горбушка хлеба — любимейшее лакомство деревенской лошади. Покормить коня — простое и искреннее проявление «экологического мышления» мальчишки. Запечатлеть это на прекрасно выполненной фотографии — естественное движение души журналиста.

Психологизм фотографии. Большая семья собралась у покрытого скатертью стола: мать, отец и семеро детей. Напряженно, с ожиданием, даже, кажется, сурово смотрят они в объектив. Это уже не фотограф интересуется, какие они и как живут, а они молчаливо вопрошают его, кто он такой и с чем пришел. Позади так непривычно позирующей семьи — русская печь, перед ними, посреди стола — каравай хлеба...

Какие они, однако, непростые — эти простые люди! Наверное, чтобы описать эту семью, ее быт, взаимоотношения внутри нее, понадобились бы многие десятки и даже сотни страниц. Фотография из тех, что в редакциях называют жанровыми, сумела сделать это на минимальном пространстве и с исчерпывающей полнотой. В этом доме знают, что такое труд и как достается хлеб, знают и что такое радость материнства, уверенность друг в друге. Семерых детей вырастили и воспитали в добрых правилах эта женщина в белом платье и этот мужчина с глубокими складками вокруг рта.

Мы не видим их рук, но знаем, твердо знаем, какие это должны быть руки.

Иногда говорят, что жанровый снимок десять не вынесешь на обложку журнала, из него не сделаешь броского плаката. А почему, собственно? Если жанровый запечатлевший людей не в работе и не крупным планом, а как бы между прочим, в обыденном общении друг с другом, то это само по себе еще не свидетельство его слабости. Увидеть в такого рода мимолетности выразительный осколок серьезнейших человеческих взаимоотношений, глубинные черты характеров, социальные позиции персонажей — задача трудная, требующая высокой квалификации. Надо обладать внимательным и смелым взглядом, чтобы, к примеру, в разговоре соседок у колодца уловить объективом хоть часть того важного, что заставляет беседовать, забыв про самые срочные дела. И надо обладать упрямым характером, чтобы добиться публикации, скажем, вот такого семейного портрета в интерьере, от которого из-за его кажущейся мрачности станет отмахиваться обеими руками усердный бильдредактор.

Справедливости ради надо отметить, что многоликий образ современного села формируют у читателей не только фотокорреспонденты, но и в значительной мере те, кто решает судьбу их снимков — бильдредакторы.

Можно попенять фотомастерам на то, допустим, что слишком робко отказываются от однажды выработанных штампов, на то, что они злоупотребляют оптическими «фокусами» вроде кадров, снятых «рыбьим глазом», которые из оригинальных быстро превратились в банальные. Но можно их и понять. Со вкусами бильдредакторов приходится считаться, хочешь того или нет. И получается, как заметил на совещании один из фотомастеров, что приносишь фотографию из села, где построены современные дома, а ее брануют те, кто до сих пор представляет себе деревню с крышами из соломы...

Причем хуже всего приходится именно авторам жанровых снимков — такие работы кажутся и вовсе не обязательными на газетных и журнальных страницах: без них можно и обойтись... Обойтись-то можно, но только утратив что-то необычайно важное в общей картине, запечатленной в фотографии сельской жизни. Впрочем, разговор о профессионализме бильдредакторов — разговор особый и очень важный, поскольку качество редактуры чаще всего эфемерно и трудно уловимо. Тем более, что сегодня мы решили поразмышлять о снимках, которые все-таки нашли свое место не только на выставке, но и на страницах периодики, а значит, убедили бильдредакторов в своей состоятельности.

Профессиональность фантазии. У того самого уровня владения своим делом, которое мы именуем профессионализмом, есть и плюсы и минусы. Настоящий фотокорреспондент обязан находиться в постоянной готовности грамотно отснять любую тему, выполнить любое редакционное задание. Причем, грамотно — это значит, с фантазией, выдумкой,



зрительными ассоциациями. Подобная «стрельба только в яблочко» требует твердости навыков, быстроты реакции, четкости взгляда. Но она же и вырабатывает некоторый прагматизм авторской позиции, лишает его естественной способности удивляться, придает снимкам некоторую сухость и деловитость. Рождается удивительный, если вдуматься, феномен — сухая фантазия.

Вот лишь один из сотен снимков, подтверждающих существование такой непонятной для дилетантов особенности фотопрофессионализма. Ночь, тракторы пашут при свете фар, кажется, что над полем разносится свирепое лязганье и скрежет. Четкая диагональная композиция, выразительная акцентировка световых пятен. Красиво? Да. Информацию несет? Несомненно. Текст иллюстрирует? Пожалуй. Ну конечно, в этом снимке ощущается какая-то жесткость — так ведь и сама работа, запечатленная здесь, — дело жесткое. Значит, и по настроению все точно. А значит, и сухая фантазия необходима нашему Мастеру, особенно если он призван раскрыть заданную редакцией тему не одним каким-то снимком, а целой серией, циклом, пространным фотоочерком.

Продемонстрировать силу профессионального воображения для фотожурналиста совсем не обязательно означает использовать какие-то особенные оптические или светотехнические ухищрения. Иногда достаточно просто угадать, с какой точки следует снимать кадр. И тогда вдруг выясняется, что снимок обрел точность документа и глубину образа. Современная птицеферма — это комплекс разнообразной техники, специальные сооружения, тысячи точек корма и многое другое. Но прежде всего это неверное огромное количество птицы. Нехитрый, казалось бы, фокус — снять эту массу живности с высоты и издалека. Но вглядитесь в фотографию. Удивителен этот рукотворный водоем, заселенный, сплошь покрытый утками!

Начинаешь воочию представлять себе нынешние индустриальные размах сельскохозяйственного производства. Понимаешь, что и в самом деле при таких масштабах птицеводство, как, несомненно, и другие направления аграрной деятельности, не может обойтись без основательных научных рекомендаций. Ощущаешь, вслед за фотожурналистом, до какой степени изменился в наши дни труд сельского жителя и стало быть, и его бытие.

Есть, конечно же, есть своя особая специфика в работе фотожурналиста, который большую часть времени проводит в поездках по деревням огромной нашей страны. Я говорю не о понятных трудностях и неудобствах, выпадающих на его долю, а о выработанном годами умении видеть красоту, доброту и пользу в том, что не всегда открывается взгляду этими сторонами.

Сделаем вывод. Мастеру сельской темы в фотожурналистике нужно многое. И многое дано.

Но пора, вероятно, назвать имена фотокорреспондентов, возглавивших это направление и проиллюстрировавших эти заметки своим творчеством: Борис Задвиль — «Крестьянка», Тимофей Бажанов — «Литературная газета», Владимир Степанов — «Комсомольская правда», Давид Фостовский — «Сельская молодежь», Алексей Жиганов — «Сельская новь», Ромуальдас Ракаускас — «Нямунас» (Вильнюс).

РОМУАЛЬДАС РАКАУСКАС
ПТИЦЕФЕРМА



Вахит Шарипов Сабантуй, который всегда с нами



РИФХАТ ЯКУПОВ ИЗ ЦИКЛА «САБАНТУЙ»

Спросите у любого человека, живущего где-нибудь на Украине, в Сибири или в Поволжье: «Что такое сабантуй?» И в большинстве случаев вам непременно ответят, что это должно быть нечто веселое, забавное и праздничное. Действительно, сабантуй — праздник праздников в Татарии, торжество народной жизни и веселья, в котором с наибольшей силой проявляются исконные национальные черты и характер. В дословном переводе сабантуй означает праздник плуга и проводится он после завершения весенне-полевых работ. Сабантуй спортивен по духу, все его содержание — сплошная череда конкурсов и состязаний в ловкости, быстроте, смекалке, расторопности и силе. На празднике все — от пяти до семидесяти пяти — одновременно и зрители, и участники, и потому вдохновляющий и темпераментный порыв сабантуя несравним ни с чем. Сказал же Александр Твардовский в поэме о Теркине, когда ему понадобилось отобразить всю сокрушительную мощь огневого налета, — «минометный сабантуй».

За неделю до заветного дня седобородые старцы чувствуют себя пятидесятилетними, за три дня они сбрасывают еще два десятка лет, ну, а в день праздника выглядят прямо как двадцатилетние. Бывает, незаметные в будни старушки, забыв о бремени лет, с девичьей прытью участвуют в состязании «бег с коромыслом» и, представьте себе, выигрывают у молодушек. Поэты в этот день декламируют лучшие свои стихи, певцы и танцоры готовы перепеть и переплясать всех и каждого, кулинары и повара изощряются, ублажая гурманов...

Чтобы весть прокатилась
из края в край,
Есть в народе раздольное
слово — играй!
И конем, и струной
и уздечкой в руках,
Чтобы кровь запеклась
на израненных песней губах.

(Р. Кутуи)

У снимков, представленных здесь (а они — лишь малая часть обширного цикла), — любопытная и поучительная предыстория.

Имя Рифхата Якупова было более или менее известно у казанских фотографов. Он участвовал в различных выставках, но особых лавров и похвал не снискал. Сказанное, впрочем, не означает, что он довольствовался тем, что умел, и не стремился найти свой путь в фотографии. Рифхат усердно изучал теорию и практику современного фотоискусства, знакомился с творческим своеобразием ведущих советских и зарубежных авторов. Однако, как это часто бывает, понимание и знание того, «как это делается», не всегда переплавлялось у него в «и я так смогу». Помнится момент, когда чрезмерный и односторонний интерес к чисто технической стороне дела привел Якупова к курьезной ситуации: однажды он принес в редакцию снимок и объявил, что сей кадр есть не что иное, как шедевр композиционного решения, а на снимке был трактор, снятый без ухищрений анфас — снять так мог бы и начинающий фотолюбитель.

Подобные оплошности — в той или иной вариации — можно встретить в практике любого фотографа. Правда, Рифхата от других отличала одна особенность: он часто выезжал в командировки в села Татарии, участвовал в этнографической экспедиции Казанского филиала Академии наук СССР, в фольклорной экспедиции консерватории, перевидел праздники сабантуя почти во всей республике, объездил деревни, где до сих пор сохранились национальные обы-



РИФХАТ ЯКУПОВ ИЗ ЦИКЛА «САБАНТУЙ»

чаи, обряды, ремесла. По возвращении из командировки часть снимков показывал коллегам, удостаиваясь сдержанных, но хвал — «очень милое». Иные кадры печатали в газетах и журналах, чтобы скрасить монотонность привычных фотоиллюстраций «местной экзотикой». Несмотря на отдельные удачи, целостного впечатления его «деревенские» циклы не производили, да он и сам еще до конца не осознавал, почему и для чего снова и снова снимает деревню.

Тем временем на казанских фотографов «накатывались» волны повального увлечения то Анри Картье-Брессоном, то Ричардом Аведоном, то литовской, то грузинской школами. Ничего в этом зазорного не было, если бы, расширяя кругозор и фотографическое мышление, новомодные увлечения не смывали и то самобытно-самостоятельное, что уже исподволь произрастало на татарской земле, что уже было найдено и осмыслено.

Как говорится, нет пророка в своем отечестве...

В поисках необычных сюжетов и кадров для самоутверждения Рифхат отправился в Мекку советской фотографии — Прибалтику. Затем маршруты его ежегодных путешествий пролегли через Кавказ. Свежий взгляд позволял ему подмечать особенности местной жизни, быта, архитектуры. Однако, не имея четкой авторской концепции, собственной творческой и идейной программы, трудно организовать разрозненные и разнородные кадры, пусть даже отменные в отдельности, в единую и цельную картину.

Непредсказуемы пути духовного созревания и внутреннего саморазвития. Однажды Рифхат пришел на очередное заседание фо-



токлуба «Тисма» с объемистой пачкой фотографий разложил их прямо на полу, и тут выяснилось то, что он долго искал, уже найдено, вот оно, в натуре.
«Татария, деревня, характеры» — так примерно можно было назвать эту коллекцию, производившую сильное впечатление. Неспешное и подробное фотоповествование о своей земле, ее людях, неброской, но милой сердцу природе, с которой сживаешься навсегда. Зеленые холмы за околицей и бескрайние поля всходящей пшеницы, тропинка, ведущая неизвестно куда среди луговых просторов, мальчишки, возвращающиеся после вечернего купания, посиделки бабаев-мудрецов, пытающихся увязать ежедневную арифметику быта с высшей математикой вечности, доброжелательность и открытость людей, которых, кажется, давно знаешь; галерея деревенских типажей... Сочетание высокого, поэтического — и обыденного, порой грубого. Все это на фоне природы, среди природы и от природы. Все одухотворено ею.
В каждом снимке цикла ощущались цельность, подлинный национальный дух, полнота и эпичность народной жизни, но ни в коей мере не идеализация патриархальности, не тот розовый сиропчик, который именуют порой «национальным колоритом».
Все мы родом из деревни, даже те, кто в первом поколении родился и вырос в городе, потому что деревня — источник народной жизни и все произросло оттуда. И Рифхат Якупов сумел извлечь из деревенской жизни самое ценное — корни и сердцевину национального характера.



Зрелость гражданской позиции

Более десяти лет назад по решению Министерства культуры и Совета профсоюзов Литовской ССР в республике была создана добровольная творческая организация — Общество фотоискусства Литовской ССР, первое в нашей стране.

Недавно состоялся второй съезд Общества, который подвел итоги работы за те шесть лет, что прошли со времени первого съезда литовских фотохудожников. С отчетным докладом выступил председатель президиума правления Общества фотоискусства Б. Буцилис.

Цель Общества — развитие и пропаганда фотоискусства в республике. Объединив фотохудожников всех жанров (как профессионалов, так и любителей), оно задает тон всей фотографической жизни в Литве. За период между съездами, отметил докладчик, выросло число членов и кандидатов в члены Общества: их теперь более 400. Возросло мастерство фотографов, прочнее и принципиальнее стали их творческие позиции, обогатился профессиональный опыт.

В пяти зонах республики — Вильнюсской, Каунасской, Клайпедской, Шяуляйской, Паневежисской — созданы отделения Общества. Во многих районах учреждены секции фотолюбителей. Докладчик подробно проанализировал работу отделений Общества, особое внимание уделил критике недостатков и упущений.

Общество фотоискусства ведет большую работу по повышению идейного и творческого уровня фотографов. Были организованы конференции, творческие семинары, постоянно действующие учебные курсы. Большой резонанс имела подготовленная совместно с редакцией журнала «Советское фото» Всесоюзная научно-практическая конференция «Место фотографии в художественной культуре», проходившая в Вильнюсе в 1978 году. Много пользы принес теоретический семинар в Ниде в 1979 году, на котором перед фотохудожниками с серией докладов с разбором творчества отдельных авторов выступили фотокритики Литвы и искусствоведы из Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания (г. Москва).

Однако до сих пор остаются нерешенными вопросы преподавания фотографии в высшей школе, подготовки фотографов в вузах республики.

В докладе шел обстоятельный разбор творческой работы фотографов Общества. Реалистическая основа литовской фотографии отчетливо проявила себя в своеобразных фотоэпосах — циклах, сериях «Сельские воскресения» А. Кунчюса, «Базары» и «Ветеринарная клиника» А. Мацияускаса, «Цветение» Р. Ракаускаса, «Люди Литвы» А. Суткуса, «Молодая Клайпеда» В. Страукаса — примеры последовательного зрелого развития темы. Эти фотомастера убедительно доказали, какие богатые возможности открывает исследование социальных пластов нашей жизни.

Успешно работают фотожурналисты республики. Высокая оценка их творчества — награждение фотокниги «Советская Литва» (коллективная работа А. Суткуса, М. Баранаускаса, Л. Руйкаса и Р. Ракаускаса) премией Союза журналистов СССР.

За последние несколько лет выставки литовской художественной фотографии демонстрировались в Латвии, Белоруссии, Эстонии, Москве, Ленинграде, Свердловске, Калининграде, Владивостоке, Таганроге.

В свою очередь в Литве были показаны выставки Всероссийского клуба «Кадр», минского, таллинского, рижского, гродненского, казанского фотоклубов.

Общество ежегодно проводит около 50 различных выставок в республике, 20 — в стране и за рубежом, участвует в десятках экспозиций, проводимых в Советском Союзе и за его пределами. Количество выставок будет расти, потому что стремительно растет популярность художественной фотографии. Понятно, что выше становится ответственность фотографов перед зрителями. На выставках должны экспонироваться фотографии высокой идейной и художественной ценности. Именно так была организована экспозиция «Человек и труд» и не случайно она получила одобрение зрителей.

Есть у Общества свои трудности и проблемы. Необходимо, в первую очередь, добиваться идейно-художественной зрелости творчества, стремиться к тесной связи с жизнью, совершенствовать формы и методы эстетического воспитания.

В прениях по отчетному докладу выступали делегаты и гости съезда.

Проблеме воспитания творческой молодежи посвятил свое выступление А. Суткус. Молодые фотографы — это половина состава Общества, вот почему вопросы воспитания творческой личности приобретают первостепенное значение. Перенимая опыт старших, продолжая их традиции, молодые авторы упорно ищут свои пути. Однако настораживает односторонность в творчестве некоторых фотографов. Поиск ради поиска мало плодотворен. Только постоянная взаимосвязь традиций и новаторства порождает новые художественные ценности. Для идейного и творческого роста молодежи, подчеркнул А. Суткус, важное значение имеют фотокритика, методическая работа, творческие контакты с коллегами и широкий показ работ на выставках.

В своих выступлениях делегаты съезда всесторонне и глубоко обсудили задачи, стоящие перед фотомастерами, по-деловому, конкретно вели разбор практической жизни Общества. Кандидаты философских наук критики Р. Озолас и А. Гайжутис говорили о роли фотографии в художественной культуре, о проблемах фотокритики.

Опытом работы в отделениях Общества поделились А. Барейшис, А. Мацияускас, Р. Ракаускас; об активном сотрудничестве фотографов с печатью говорил М. Баранаускас, Р. Пожерскис размышлял о творческом росте молодых авторов, Ю. Вайцекаускас указал на упущения в организационной деятельности.

По поручению Всесоюзной фотографической комиссии съезд приветствовала главный редактор журнала «Советское фото» О. Суслова, подчеркнувшая, что своим творчеством фотохудожники Литвы вносят весомый вклад в развитие советского фотоискусства. Тонкое чувство фотографической формы, новый образный язык в сочетании со знанием жизни народа и зрелостью гражданской позиции позволяют им создавать произведения, выявляющие черты эпохи.

Своей выставочной деятельностью, участием в международных экспозициях, конкурсах, салонах, изданием книг и каталогов Общество делает многое для пропаганды советского образа жизни.

Почитатели фотографии хорошо знают о той роли, которую сыграло Общество в создании первого Государственного музея фотографии в СССР.

Оно оказывает действенную помощь фотолюбительским объединениям страны, является для них советчиком, своеобразным маяком, и не случайно маршруты представителей многих фотоклубов пролегают сегодня через Вильнюс, Каунас, Шяуляй. Опыт Общества наглядно показывает, как это важно, чтобы у фотолюбителей и фотохудожников была своя творческая организация.

Кандидат искусствоведения В. Демин подчеркнул своеобразие сегодняшнего этапа в развитии литовской фотографии. Те мастера, которые заслуженно считаются основателями литовской фотошколы, работают сегодня иначе, чем десять-пятнадцать лет назад. Выработанные приемы и средства художественного анализа, способы подхода к материалу реальности оправдали себя и продолжают служить и по сей день. Но существует опасность внешнего копирования этих средств и приемов, когда формально понятый канон становится стереотипом и потому ведет к утере содержательности. Талантливая молодежь (Р. Пожерскис, В. Шонта, М. Драздаускайте и другие) развивает лучшие традиции старшего поколения. Рядом с ними — авторы, еще, быть может, не достигшие художественной зрелости, чьи работы звучат некоторым диссонансом по отношению к привычной палитре фотошколы. Их поэтика — это поэтика импрессионистских настроений, резких мазков, контрастных переключений. Здесь много экспериментов, поиска.

Кандидат искусствоведения А. Вартанов начал свое вы-

АНТАНАС СУТКУС Студенческий стройотряд

ступления с оценки выставки фотографов Литвы в 1969 году в Центральном Доме журналиста. Именно тогда общественность столицы увидела работы ныне широко известных литовских фотомастеров. При всем разнообразии творческих индивидуальностей уже тогда бросалось в глаза единство, основанное на четко прослеживаемом национальном своеобразии работ.
Яркое творчество молодых мастеров литовской фотографии убедительно показало тогда, что у нас формируются интересные самобытные фотографические школы.
Успехи литовской фотографии за прошедшие годы как в нашей стране, так и за ее пределами широко известны. Настала пора подвести некоторые итоги.
В 1979 году в Москве, в Институте искусствознания прошли выставки ведущих мастеров фотографии республики. Обсуждения этих выставок в среде искусствоведов, специалистов в разных видах искусства еще раз подтвердили высокий художественный уровень работ ведущих фотомастеров Литвы, выдвинули ряд важных вопросов дальнейшего развития литовского фотоискусства.
На съезде выступил заведующий отделом культуры ЦК Компартии Литвы С. Шимкус. Он отметил, что, показывая разносторонние достижения нашего общества, разрабатывая актуальную проблематику, фотография сказала в литовской культуре веское слово.
В целом творчество литовских фотохудожников служит делу всестороннего воспитания трудящихся, формированию нравственного облика советского человека.
С. Шимкус подчеркнул роль фотографии в наглядной агитации, задачи Общества в показе передовиков производства, победителей в социалистическом соревновании. Он призвал всех фотохудожников к большей требовательности, ответственности в творчестве.
На съезде было сообщено о присвоении званий заслуженного работника культуры и заслуженного журналиста Литовской ССР А. Суткусу и Р. Ракаускасу и награждении А. Кунчюса, А. Мацияускаса, А. Дилиса, В. Страукаса Почетными грамотами Президиума Верховного Совета Литовской ССР.
Съезд избрал правление Общества. Председателем президиума правления избран А. Суткус.

Лауреаты премии Союза журналистов СССР



Г. КОЛОСОВ



Л. ШЕРСТЕННИКОВ

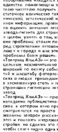


Г. НАДЕЖДИН

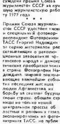
От самого начала строительства КамАЗа до того праздничного дня 16 февраля 1976 года, когда могучий грузовик с номером «0000001» сошел с конвейера, фотокорреспонденты «Огонька» Геннадий Копосов и Лев Шерстенников с аккуратностью летописцев снимали гигантскую стройку в Набережных Челнах. Снимали все: демобилизованных солдат с чемоданчиками, в которых хранились нехитрые армейские пожитки, и парней в джинсах, заправленных в резиновые сапоги, мощные бульдозеры, подобно разъяренным кабанам, атакующим мерзлую (или мокрую, пересохшую — это уж смотря по сезону) землю, наладку точнейшей аппаратуры в цехах ремонтно-инструментального завода и первые новоселья будущих автостроителей. Часть материала появилась в разное время на страницах «Огонька» и в других изданиях, часть легла в конверты с надписью «Фотоальбом». Вот он и появился — фотоальбом «Товарищ КамАЗ», выпущенный издательством «Плакат».
...Судьба газетно-журнальной фотографии прекрасна и чуточку грустна. Честно выполнив свой долг — дав читателю возможность увидеть происшедшее за тридевять земель или случившееся в родном городе, познакомиться с замечательными людьми и восхититься их делами, — фотография, опубликованная в газете или журнале, практически навсегда уходит из поля нашего зрения, укрывшись на архивных полках и став достоянием историков. Совсем иная судьба у фотоальбома — собрания фотографий, снабженных комментарием, сопроводительным текстом, причем таким текстом, который (в идеальном, правда, случае) составляет единое целое с изобразительным материалом. Протяните руку к книжной полке, полистайте фотоальбом — и вы снова окунетесь в недавнее прошлое. Вообще специфика фотоальбома как издания синтетического, в котором очень важно верное, гармоническое соотношение изображения и текста, нередко игнорируется, появляется нежелательный дисбаланс, когда одному из равноважных составляющих издания отдается предпочтение. «Товарищ КамАЗ» — хороший пример фотоальбома, в котором текст и изображения находятся в единстве, помогающем зрителю-читателю получить достаточное количество технической, эстетической и иной информации, правильно оценить значение автозавода-гиганта для страны в целом, узнать о том, какие проблемы стояли перед строителями автокомплекса и города и как эти проблемы были решены.
«Товарищ КамАЗ» — это цельный, исключительно широкий по охвату событий и масштабу фоторассказ о людях, пришедших в заснеженную степь и построивших гигантский автозавод.
«Товарищ КамАЗ» — произведение публицистическое, в котором явно просматривается не просто желание авторов рассказать и показать напряжение стройки, но сделать это так, чтобы стала видна одна из граней советского образа жизни — сознательное, страстное отношение к труду, ощущение своей работы как части огромного общенародного дела.
Эта большая работа фотокорреспондентов «Огонька» Геннадия Копосова и Льва Шерстенникова получила высокую оценку: им присуждена премия Союза журналистов СССР за лучшую журналистскую работу 1979 года.

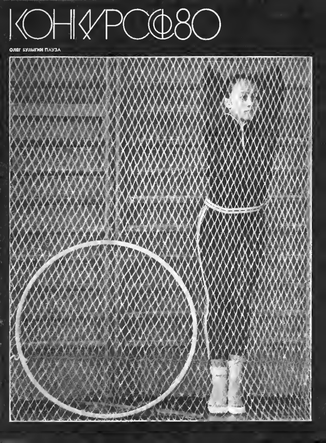
* * *

Премии Союза журналистов СССР удостоен также и специальный фотокорреспондент Фотохроники ТАСС Георгий Надеждин за серию материалов, рассказывающих о революционных завоеваниях афганского народа и демократических преобразованиях в стране. Фотографии Надеждина, широко показывающие важнейшие события последних месяцев, людей Афганистана, их борьбу за светлое будущее своей страны, обошли страницы не только нашей центральной прессы, областных и районных газет, экспонировались на фотовитринах ТАСС, но публиковались во многих зарубежных газетах и журналах, неся правду о жизни и труде афганского народа, отпраздновавшего вторую годовщину апрельской революции.








КОНКУРС ФОТО 80
ОЛЕГ БУЛЫГИН ПАУЗА

Эдуард Белтов Прогноз на послезавтра

Я встретился с Олегом Булыгиным в редакции «Советского фото» аккурат перед открытием выставки спортивных фотографий Павла Иванченко. Само по себе это обстоятельство, может быть, и не имело большого значения, если бы Олег не назвал фамилии Иванченко в числе тех, кого он считает лучшими в спортивной фотографии. И потом уже, когда я смотрел его собственные работы, мне, признаться, боязно было столкнуться с подражанием, повторением, пусть даже талантливым, того, что уже сделано, открыто, освоено. Но я этого не увидел и увидеть при всем желании не мог, потому что этого не было. Попадались снимки хорошие и похуже, но это были его, булыгинские снимки.

Следует заметить, что по своей ведомственной, так сказать, принадлежности Олег Булыгин прямого отношения к спорту не имеет. Но как ни крути, а все равно выходит, что у каждого фотографа, вне зависимости от его служебной «прописки», есть своя слабость, своя тайная и явная страсть. Любимый жанр или любимая тема. У Булыгина это — спорт.

Наметилась, на мой взгляд, тенденция (и, к сожалению, не только в спортивной фотографии) к сужению творческого арсенала авторов. Сплошь и рядом можно наблюдать, как, найдя новый (или основательно забытый, но сильно действующий) прием, фоторепортер начинает нещадно его эксплуатировать. И даже тогда, когда прием этот уже полностью отработан, его использование продолжается, будучи выдаваемо за то, что называется «лица необщим выраженьем». Не стану утверждать, что это всегда идет от творческой апатии, думаю, что чаще это — результат узкого понимания творческой задачи, узкого подхода к явлению, которое становится предметом художественного осмысления. Бесконечное самоцитирование уже нависло дамокловым мечом над многими именитыми фотомастерами, грозя вот-вот обернуться самопародией.

Так вот, Булыгин, при всем том, что он еще мастер молодой, интересен как раз своим широким подходом к спорту и спортивной фотографии. Формальных задач он себе практически никогда не ставит. Главное, с его точки зрения, это умение увидеть спорт как бы изнутри, показать суть того вида, который снимаешь. Отсюда и методика его работы: прежде чем начать снимать, скажем, гандбол, нужно его подробно изучить. Понять его специфику. Научиться разбираться в нем если не на уровне классного специалиста, то уж на уровне квалифицированного любителя во всяком случае. Только после этого можно расчехлять камеру.

Творческое кредо Олега Булыгина как спортивного фоторепортера можно изложить примерно так: не быть рабом приема как такового, каким бы эффектным он ни казался; не фетишизировать «пойманное мгновение», каким бы выразительным оно ни было; не забывать, что в применении к спортивному кадру слова «эффектный» и «выразительный» не всегда синонимы; не бояться риска.

На последнем пункте остановлюсь особо, взяв для примера кадр, на котором изображен прыгун с шестом, переходящий планку. В чем рискованность этого кадра? В том, прежде всего, что, укрупнив фигуру спортсмена, автор лишил

МОТОГОНЩИКИ

ШЕСТОВИК


ФОТО ОЛЕГА БУЛЫГИНА





зрителя возможности воспринять топографию места действия, верно сориентироваться в пространстве, а это очень существенно, поскольку в прыжках с шестом поражает прежде всего высота, которую покоряет прыгун (высота двухэтажного дома!). Но, снимая «по правилам», Булыгин был бы вынужден прибегнуть к более общему плану, отчего, естественно, уменьшилась бы фигура спортсмена. Оправдан ли в данном случае риск? Да, и более чем. Ведь для Булыгина спорт есть проявление человеческих страстей, человеческих эмоций, человеческих характеров. Копье само не летает — его полет красив потому лишь, что его так бросил человек.
Нельзя не отметить разнообразия технических и творческих приемов, которые Олег Булыгин использует в своих работах на спортивную тему. Но это разнообразие — не всеядность начинающего фотографа, методом «проб и ошибок» рассматривающего, ощупывающего реальность, которую ему предстоит фотографически освоить («А если — так? Здорово! А — так? Интересно!») Максимальная конкретизация задачи, которую ставит перед собой Булыгин, обдумывая будущий кадр, диктует применение того или иного приема, способствующего выявлению сущности происходящего. Только так, и никак иначе, — утверждает Булыгин.

В качестве примера возьмем снимок, который называется «Взлет».

Задача. Показать движение в кадре, выявить и продемонстрировать в этом движении сущность одного из самых динамичных видов спорта — волейбола.

Решение. Сначала — выбор точки съемки, ракурса, который сам по себе в известной мере способен создать иллюзию движения (в данном случае это — нижняя точка), затем — выбор приема, дающего возможность сразу ощутить движение в кадре (здесь — смазка, прием испытанный и сильно действующий).

Результат. Результат — налицо: в кадре очевидно ощущается движение, раскрывающее динамизм ситуации. Заметим при этом, что каждый из двух приемов, взятый в отдельности (нижняя точка съемки и смазка), никаким открытием не является, известен давно, но не мог бы дать нужного эффекта, а сумма этих приемов позволила максимально точно решить задачу.

Вывод. А вывод, в сущности, прост: всякая верно сформулированная задача имеет, очевидно, только одно решение (во всяком случае, в применении к предмету нашего разговора). В работах фотографа Олега Булыгина можно встретить и реализм в его чистом виде, и формотворчество, которого он отнюдь не отрицает. Важно отметить, что результат его творчества всегда есть следствие большой предварительной работы — изучения, обдумывания, подготовки.

Олегу Булыгину многое еще предстоит сделать на тернистом пути к мастерству, но в этом ему будет большим подспорьем счастливо освоенное умение верно определить цель каждого съемочного дня и каждого кадра. Конечно, одно дело — уметь правильно сформулировать задачу, а другое — верно решить ее, и здесь ему пока не все удается. Надо думать — пока. Олег Булыгин достаточно молод, он принадлежит к тому поколению фоторепортеров, с которыми связаны надежды на завтра нашей фотографии. И на ее послезавтра.



ВЗЛЕТ

ОПЯТЬ ПРОИГРАЛИ

Александр Свободин **Звук, мысль, образ**





ВАЛЕРИЙ ГЕНДЕ-РОТЕ ИЗ СЕРИИ «СВЯТОСЛАВ РИХТЕР»

Чем отличается великий художник от других людей? От просто художников? Ответам несть числа! Когда вглядываюсь в изображения Святослава Рихтера, приходит на ум и такой: обобщенностью своих состояний. Легко представить — каждое могло бы стать основанием для монумента. Когда думаю о скульптуре, видится голова музыканта. Голова, не руки. Портрет Вэна Клайберна трудно представить без рук. Изображению Рихтера они ничего не добавили бы, потому что Рихтер не просто исполнитель, пусть даже и выдающийся. Он музыкант века.

Вглядитесь. Каждое изображение выдает крупность личности. Оно кристально в своей законченности. Каждое состояние как отколотый и чистый аккорд. Звук мгновенный и неповторимый.

Звук ведь тоже портрет времени, если он извлечен из бытия гениальным музыкантом. Такой звук встает в ряд с величайшими книгами, вечными мыслями о человеке. Обычно его связывают с именами великих композиторов, но, бывает, что рождаются музыканты, становящиеся в некотором смысле их соавторами. Рихтер из их числа. Понимаем ли мы все его значение для современной культуры?

С такими мыслями я рассматриваю эти фотографии. Разделяет ли мои мысли тот, кто снимал? Мне кажется, разделяет.

Говорить о мировой славе Рихтера — говорить банальность. Он легенда. Но взгляните на фотографию, где он с оркестрантами (и все молодыми) перед раскрытыми нотами, у рояля. Посмотрите, как легко с ним окружающим. Как естественно, просто. Только что пошутили? отзвучала острота? Или в партитуре что-то комичное обнаружилось? Однако же никто ему не подыгрывает. Знаете, как бывает, подыгрывают известному человеку в компании. Немножечко «снизу», немножечко подобострастно — уж эта наша натура человеческая! А тут..

Святослав Рихтер — русский интеллигент в лучшем значении этого исторического и культурного понятия. Его душа открыта для всех. Известно его пристрастие к живописи. Однажды он устроил в своей квартире выставку Фалька и, чтобы не мешать пришедшим смотреть картины, — ведь могли придти люди и не близко ему знакомые — он ушел...

Я думаю о его душевном складе, когда смотрю на обычные, бытовые по интонации фотографии Валерия Генде-Роте. На ту, где Рихтер беседует с музыкантами, или на ту, где он говорит с женщиной, лица которой мы не видим. Он удивлен, просветлен, задумчив. Целиком принадлежит собеседнику (кстати, черта подлинно интеллигентного человека — не думать при общении с кем-либо о чем-то не относящемся к беседе).

Вообще мне нравится неброская, спокойная манера фотографа, не ищущего выгодных ракурсов и технических эффектов. Мне кажется, он поглощен личностью Рихтера, внимает ему и больше ни о чем не думает.

Но надо снять удар грома! Надо снять страсть, снять мысль! Снять поглощение человека музыкой и власть человека над музыкой. Надо снять Рихтера, когда он один на один с партнером, то есть с тем, кто разговаривает с ним сейчас. Это может быть Бетховен, Лист, Рахманинов. Когда играет Рихтер, мы ведь слышим этот разговор.

И фотограф снимает.

И тогда этот разговор мы видим!

Пушкинское «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон...» прошло перед нами в тех фотографиях, о которых мы говорили. Но вот потребовал! Что он видит? Куда он смотрит на этой удивительной фотографии? Ведь в глаза его невозможно смотреть — хочется отвести взгляд. Внутрь себя? Или в душу того, с кем он общается сейчас?

Говорят, Рихтер как никто перевоплощается в исполняемого композитора, предстает как бы самим автором. И как никто остается самим собой. Его узнаешь по двум аккордам. Свежесть его игры такова, точно он впервые исполняет сочинение, известное всем.

Обе фотографии играющего Рихтера можно не только отнести к лучшим фотографическим портретам его, но к редкостно удачным фотоизображениям музыки как формы существования человека, редкостно удачным изображениям духовной жизни как таковой!

В необозримой концертной энциклопедии Рихтера есть вещи, которые я особенно люблю. Это «Прелюдии» Рахманинова и «Багатели» Бетховена. Мне кажется, он проходит здесь через всю жизнь человека, от рождения до смерти с ее взлетами и падениями, с ее постепенным обогащением и сменой контрастных состояний. Он обдумывает ее, показывает нам, проживает. Когда я смотрю на эти фотографии, я вспоминаю и слышу эти его откровения, вижу человека в его приближении к идеалу.

ВАЛЕРИЙ ГЕНДЕ-РОТЕ ИЗ СЕРИИ «СВЯТОСЛАВ РИХТЕР»



ЛЕВ ВЕЙСМАН ВОСПОМИНАНИЯ О ЗИМЕ





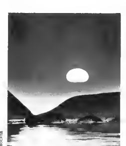
НИКОЛАЙ РАХМАНОВ КАТАМАРАНЫ

СЕРГЕЙ ЛИДОВ ЕВГЕНИЙ МИРАНСКИЙ МОТОГОНКИ

НИКОЛАЙ РАХМАНОВ НА ЛИНИИ «ОГНЯ»



Анри Вортонов О природе художественного образа в фотографии



ВРИН ВОСХОД



ОСОКА НАТЮРМОРТ

Я начну свой разговор о художественном образе с той его стороны, которая связана с творческой фантазией не случайно: всякий знает, что у фотографии с фантазией особые, весьма непростые отношения. Все, что касается достоверной фиксации фактов действительности, дается фотографии довольно легко, гораздо легче, нежели другим видам творчества. А вот фантазия — как быть с ней в фотографии, где и как определить присущее ей место?!

Прежде чем попытаться дать ответ на этот непростой вопрос, хочу напомнить некоторые положения нашей предыдущей беседы («СФ», 1980, № 2). Там мы пришли к выводу, что современное фотоискусство развивается в двух несхожих формах — искусства факта и искусства вымысла. Мы говорили, что разница между этими разновидностями фотоискусства — не абсолютна, что граница, отделяющая их друг от друга, а также и от фотохроники, легко проходима. Рассматривая эти три сферы фотографического творчества — хронику, искусство факта и искусство вымысла — в отношении таких понятий, как факт, с одной стороны, и фантазия, вымысел, — с другой, нельзя не обратить внимание на ряд любопытных обстоятельств. Искусство факта в фотографии, как легко можно понять из самого названия, основано на реальности, однако, в отличие от хроники, не ограничивается одной лишь фактографией: оно именно потому обретает статут искусства, что в нем, наравне с реальной жизнью, большую роль играет и авторская фантазия.

Фотоискусство факта (или, как его еще называют, — документальное фотоискусство) представляет для нашей темы особый интерес. Ведь фотохроника, как мы уже говорили, не стремится к художественности, а фотоискусство вымысла, напротив, целиком на нее опирается. Хроника во многом схожа по своим функциям и творческому началу с газетной информацией, тут обычно не бывает споров относительно возможности отнесения ее к разряду художеств. А вот фотоискусство вымысла в значительной степени восходит к эстетическому опыту и творческим возможностям, которые в течение веков использованы мастерами кисти и пера. Конечно же, отождествление художественной фотографии с живописью или графикой неправомочно: слишком уж разные произведения создаются с помощью масляных красок, с одной стороны, и фотообъектива — с другой. Однако некоторые принципиальные вопросы — и прежде всего вопрос о роли вымысла, фантазии — решаются в художественной фотографии и в изобразительном искусстве сходным образом.

Это обстоятельство, кстати сказать, вводит в заблуждение некоторых практиков-фотографов: они подчас, отождествляя фотографию и живопись, забывают о том, что даже самая «придуманная» фотокомпозиция не должна полностью порывать с исконными возможностями фотографического изображения. Но вернемся на время к вопросу о документальном фотоискусстве. Природа художественного образа в этой разновидности фотографии для нас особенно интересна, ибо в нем авторская фантазия не нарушает строгой достоверности жизненных фактов. Сочетание фактов и вымысла обычно нелегко понимается нами: по укоренившейся привычке мы считаем, что между фактами и фантазией находится разделяющая их непроходимая стена. Однако диалектический взгляд на явления не находит противоречия между фактами и вымыслом. Хочу напомнить одно замечание В. И. Ленина: «Фантастические представления взяты из действительности, а самые верные представления о действительности по необходимости оживляются дыханием фантазии» (ПСС, т. 29, с. 441).

Это ленинское положение находит непосредственное воплощение в искусстве фотографии: ведь любая фантазия автора рождается из определенным образом подобранных и аранжированных предметов, расположенных перед съемочной камерой.

Если реальная природа фантазии не раз была проанализирована в разных художественных структурах, то гораздо реже в теории искусства стоял вопрос о необходимости вымысла как средства глубокого раскрытия реальности. Причем в ряде искусств, которые подобно музыке или поэзии, балету или архитектуре лишены жизнеподобия, это положение выглядит более естественным, нежели в фотографии: ведь очень трудно согласиться с тем, что в оперирующей языком фиксации светописи нужно еще что-то, кроме техники, для того, чтобы достичь подлинности. Оказывается — нужно, и это необходимое — прежде всего творческая сила человеческого воображения. Именно она вырывает определенный, выразительный факт из контекста реальности, придает единичному явлению черты обобщения.

Итак, в документальном искусстве и средством, и материалом художественного образа является факт. Однако фантазия автора, его понимание предмета таковы, что мы вместе с ним приближаемся к цели посредством отдаления от нее. Это заметно на примере любого из приверженцев документально строгого фотографического творчества. Таков, скажем, Валерий Арутюнов: каждый из его портре-

СЕРГЕЙ ЯНДОВ. ЕВГЕНИЙ МИРАНСКИЙ ПОСТИЖЕНИЕ МАСТЕРСТВА

тов Майи Плисецкой предельно достоверен, является кратким мигом бесконечной пластической изменчивости, имя которой балет. Однако танец выдающейся балерины, снятый камерой таким, как он есть, станет на снимках лишь суммой поз и движений — магия искусства, масштаб личности, вдохновение творчества — все это окажется навсегда потерянным. Арутюнов силой своего воображения создает неожиданный образ балерины: сложная, кажущаяся прихотливой и неустойчивой поза контрастирует со статикой композиции и остановленным, углубленным в себя взглядом. Черный фон и сливающийся с ним цвет трико, выступающие из тени напряженные руки и нога, светлая майка — все это выражает характерную для всех арутюновских портретов Плисецкой концепцию личности балерины, трактуемую им в единстве громадного трудолюбия и высокой поэзии.
Говоря иными словами, фотограф стал драматургом и режиссером одновременно, создавшим мини-произведение, имя которому «Майя Плисецкая». При этом чрезвычайно важно то обстоятельство, что, по законам документального фотоискусства, «роль» Плисецкой исполняет она сама. И все же каждый согласится, что балерина, оставаясь на снимках Арутюнова сама собой, вместе с тем не похожа на портреты, сделанные другими фотографами — как советскими, так и иностранными (напомню, скажем, снимки Р. Аведона). Можно сказать, не боясь ошибиться, что герой документального фотопортрета — это всегда он сам плюс что-то, идущее от фантазии автора. Поэтому-то, кстати сказать, у каждого крупного представителя документального фотоискусства, вне зависимости от материала, к которому он обращается, прослеживаются определенные художественные пристрастия, свидетельствующие о единстве присущего фотохудожнику творческого воображения.
Портрет Плисецкой, несмотря на свою репортажную основу, все же может быть трактуем как фрагмент созданной (или создаваемой) ею роли. Обратимся к снимкам, где героев никак нельзя заподозрить в участии в создании художественного образа. Работы Олега Бульгина «Регби» («СФ», 1980, № 6) и Анатолия Стрелецкого «Вбрасывание» посвящены спорту. Сделаны они в русле строгого документализма: все там подлинно — напряжение борьбы и ее драматизм. Темы, весьма популярные среди фотографов, требуют сложной переработки факта в художественный образ: уж очень легко тут, увлекшись зрелищной стороной дела, не проникнуть дальше поверхности событий. В «Регби» Бульгин для образного воссоздания накала борьбы использует типично фотографический прием: в процессе печати он «вытягивает» изображение, как бы повторяя продолговатую форму мяча, используемого в этой игре. Снимок от этого обретает экспрессию, лишаясь ненужного здесь протоколизма. Во «Вбрасывании», казалось бы, автор оставляет факт в его неприкосновенности, не прибегая к фотографической аранжировке. Однако три обстоятельства, неприметные на первый взгляд, служат превращению факта в образ. Это — выбор момента, приближенность взгляда камеры к событию и композиция кадра. Кроме того, при печати автор сознательно подчеркнул фактуру спортивной одежды, позаботился о том, чтобы зритель обратил внимание на положение рук спортсменов, мимику и, конечно же, на горящий взгляд одного из них. Так, конкретный эпизод, происшедший с такими-то игроками такого-то числа на таком-то стадионе, обретает значение обобщенного художественного образа. Но добавлю весьма существенное замечание — снимок этот, обретя статут искусства, не теряет присущей ему изначально фактичности. Относясь к документальному фотоискусству, он оперирует реальными событиями, которые сохраняют свою подлинность и в контексте художественного образа.
В фотоискусстве вымысла это движение от фактической основы снимка к образу оказывается много длиннее, и, главное, оно имеет лишь одно направление: факт, становясь образом, не обладает способностью вновь выступать на снимке в своей первозданной подлинности. Особенно наглядно это качество художественной фотографии заметно в таких традиционных ее жанрах, как натюрморт или пейзаж. Николай Осока, автор воспроизводимого здесь снимка, снял крупным планом две керамические посудины на деревенском столе. При том, что в композиции есть немало деталей, устанавливающих неповторимость происходящего: характер лепнины и рисунка на ведерке и кувшине, складки скатерти, вид в раскрытом на заднем плане окне — все вместе становится образом-обобщением, из которого очень непросто вычленить его составные. Конечно, в ходе профессионального анализа можно разъять целое, отметив его части. Так, откровенно заметно диагональное построение композиции, кажется впечатанным окошко, не дающее контражурного света, недостаточно четко прорисована форма кувшина. Однако все эти претензии к снимку не отменяют авторского намерения «сочинить» произведение, придав составляющим его деталям совершенно новое, художественное значение. Здесь можно спорить об уровне вымысла, но отрицать его наличие невозможно.
Пейзаж Анатолия Ерина делает следующий шаг в сторону художественной переработки данных реальности в фотоснимке. В нем все предметы подвергаются предельному обобщению: пластические формы округлы и лишены индивидуальных признаков. Это не вода, скалы и горы, имеющие конкретный адрес, а Вода, Скалы и Горы вообще, некие могучие создания Природы. И светило над горизонтом также имеет необычный, эпический облик, похожий на неправдоподобно большое облако. Тут, думаю, даже житель этих мест окажется неспособным узнать их на снимке — настолько существенной перетрактовке подвергнуты отдельные составные пейзажа.
В итоге наших рассуждений мы пришли к выводу о том, что природа художественного образа в фотоискусстве зависит от того, к какому из двух русел — документальному фотоискусству или художественной фотографии — принадлежит произведение. Раньше, когда наша теория не дифференцировала эти направления в творчестве, мы нередко испытывали недоумение, анализируя слишком уж несходное понимание проблемы факт — вымысел в разных фотоработах. Сегодня стало очевидным, что в фотоискусстве факта образ возникает на основе подлинности воспроизводимого на снимке события. Обобщение, происходящее в произведениях документального искусства, не нарушает фактической его основы, в то время как в художественной фотографии факт чаще всего подвергается преобразованию.


А. СТРЕЛЕЦКИЙ. ВБРАСЫВАНИЕ

В. АРУТЮНОВ. МАЙЯ ПЛИСЕЦКАЯ



По имени «Лыбидь»



С. ПОЖАРСКИЙ ЗИМА

Мы отчетливо осознаем роль нашего фотоклуба «Лыбидь» (назван по имени Лыбиди — сестры основателей Киева — братьев Кия, Хорива и Щека), решающего, как и другие самодеятельные коллективы, две задачи — массовость фотолюбительского творчества и повышения мастерства. Естественно, не все желающие приобщиться к фотолюбительству достаточно сильны творчески. Одни фотоклубы, сталкиваясь с этим, допускают в свои ряды лишь людей опытных, мало заботясь о том, как быть остальным. Немало и других, которые, напротив, принимают всех и каждого.

Киевский Дом ученых проводит работу с фотолюбителями по такой схеме: первая ступень — кружок при Доме, где все желающие могут обучаться азам светописи, вторая — объединения любителей при институтах Академии наук, третья — наш фотоклуб, состоящий из стажеров, кандидатов и членов клуба. Переход из одной категории в другую обусловлен клубным уставом. «Лыбидь» выступает в качестве организатора фотолюбительского дела в институтах Академии наук, а также самостоятельного творческого коллектива. Следует сказать о системе обязательных заданий.

У нас это — ежемесячные конкурсы, тематические и на свободную тему, ежегодные творческие отчеты, участие в республиканских, союзных и международных выставках.

За неполных три года мы провели две отчетные выставки в Доме ученых, получившие широкий отклик в городе. Дважды участвовали в межклубном кольце — обмене, организованном львовским фотоклубом.

Состав клуба «Лыбидь» по возрасту однороден: большинству участников менее тридцати или немногим больше. Это научные сотрудники, инженеры, рабочие, учащиеся.

Наш клуб — это влюбленные в фотографию люди, готовые помочь друг другу. Не группа соперничающих авторов (хотя элемент соревнования нам не чужд), а коллектив увлеченных. Как и в пору становления мы стараемся сохранить свое творческое лицо. Это забота каждого фотоклуба. Национальный колорит или субъективное фотографическое видение, репортажная сиюминутность или философское обобщение? Разумеется, лучше — все вместе взятое. К тому и стремимся.

Юрий САЕНКО,
председатель
фотоклуба «Лыбидь»

С. ПОЖАРСКИЙ ТУМАННОЕ УТРО







А. ГРАБОВЕНКО ЛЕСНАЯ ФАНТАЗИЯ

А. ГРАБОВЕНКО ПОРТРЕТ В КОНЦЕ ЛЕТА

В. СКЛЯРЕНКО У МОРЯ


КОНКУРС 80
СЕРГЕЙ ПОЖАРСКИЙ ПОД КОЛЬЦОМ

«Таллинские паруса» — Олимпийская фатаэстафета



МАТТИ ВУОРИМАА (ФИНЛЯНДИЯ) КУБОК МИРА ХЕЛЬСИНКИ 1979
Золотая медаль

«Остался год до того момента, когда над водами Финского залива распустит свои паруса Таллинская регата Олимпиады 80» — этими словами начинался отчет о первом раунде фотоконкурса «Таллин пуреД» («Таллинские паруса»), опубликованный в № 7 «СФ» за 1979 год. И вот приблизился долгожданный момент — готова к старту Олимпийская регата и одновременно с ней стартует, развернув свою экспозицию, одна из крупнейших международных выставок нынешнего спортивного года. Среди ее посетителей мы видим жителей Советской Эстонии и других республик нашей страны, многочисленных зарубежных гостей. Выставка ждет участников и зрителей Олимпиады, в числе которых будет немало истинных любителей и ценителей хорошей фотографии. Это обстоятельство обусловило ту высокую требовательность, которая предъявлялась к работам, допускавшимся на стенды выставки. Уже сама структура конкурса, предусматривавшего две категории — первая: водный туризм и спорт, морская тематика, вторая: снимки на свободную тему — определила лицо выставки: энергичное, волевое, — словом, спортивное. Участникам предстояло побороться со своими коллегами-соперниками в двух «раундах»: конкурс проходил в два этапа, состязание было очень напряженным. Напомним, что в первом туре мы встретились с фотографами из Австрии, Болгарии, Венгрии, ГДР, Голландии, Греции, Дании, Испании, Италии, Польши, Португалии, СССР, США, Финляндии, Франции, ФРГ, Чехословакии, Швеции, Югославии и Японии. Во втором к ним присоединились представители Марокко, Монголии, Норвегии и Румынии, но «сошли с дистанции» Дания и США. Всего жюри пришлось просмотреть свыше четырех тысяч фотографий — более двух тысяч поступало на каждый тур. На втором этапе увеличилось число авторов — если на первом их было 413, то на втором уже 472. Окончательные результаты конкурса таковы:

Гран-при присужден польскому фотографу Зигмунду Грабовецкому за серию «Операция «Парус».

В категории «Черно-белые фотографии» награды завоевали:

Золотую медаль — Матти Вуоримаа, Финляндия — «Кубок мира. Хельсинки 1978».

Серебряные медали — Хосе Мария Рибас и Проус (АФИАП), Испания — «Синяя», Сергей Васильев, СССР — «В родной стихии».

Бронзовые медали — Хектор Христиан (АФИАП), Франция — «Зимовка», Л. Кузнецова, СССР — «Цыганский табор», Юрий Теуш, СССР — «Трудное золото».

Десять участников конкурса в этой категории награждены дипломами.

В категории «Цветные фотографии» награды завоевали:

Золотую медаль — Дмитрий Донской, СССР — «Бурный старт».

Серебряные медали — Бернхард Гошин, ФРГ — «Симфония», Гисберт Бауер, ФРГ — «Бурная вода».

Бронзовые медали — Рене Камбо, Франция — «Материнство», Джузеппе Балла, Италия — «Тяжелый кросс», Туомо Кивихарью, Финляндия — «Зимний пейзаж».

Дипломы конкурса в этой категории получили три участника.

В числе наград были и специальные призы, учрежденные Союзом журналистов ЭССР, Обществом охраны природы ЭССР, журналом «Советское фото» и другими организациями. К сожалению, не принято давать призы устроителям выставок, но думается, что фотографическая общественность вправе поблагодарить народную фотостудию «ТФК» за хорошую организацию международного фотоконкурса, ставшего не только настоящим праздником фотографии, но и важнейшей составной частью культурной программы Таллинской олимпийской регаты. Следует также поблагодарить за помощь в подготовке конкурса «Таллинские паруса» Совет профсоюзов Эстонии, Эстонское общество дружбы и культурной связи с зарубежными странами, Таллинский отдел Оргкомитета «Олимпиада-80», республиканский Дом художественной самодеятельности и, конечно же, Дом культуры имени Яна Тоома, предоставивший свои залы для демонстрации этой представительной и яркой фотографической коллекции.

Л. УХТОМСКАЯ
член жюри конкурса



ЗИГМУНД ГРАБОВЕЦКИЙ (ПОЛЬША) ОПЕРАЦИЯ «ПАРУС»
Гран-при



БЕРНХАРД ЖЕКЕ (ФРАНЦИЯ) ДЕМОНСТРАЦИЯ ПРОТЕСТА
Диплом

ХОСЕ МАРИА РИБАС И ПРОУС (ИСПАНИЯ) СИНЯЯ
Серебряная медаль

ХЕКТОР ХРИСТИАЭН (ФРАНЦИЯ) УМИРОТВОРЕННОСТЬ
Специальный приз

ХЕКТОР ХРИСТИАЭН (ФРАНЦИЯ) ЗИМОВКА
Бронзовая медаль

Неисчерпаемость темы



Всякая фотовыставка, особенно персональная, есть подведение некоторых итогов. Она обычно охватывает значительный период творчества автора, как бы прослеживает этапы его работы, эволюцию мастерства человека, прошедшего через годы и годы, каждый из которых вносил свои коррективы в мироощущение мастера, в его творческие искания.

Такой была и выставка фотокорреспондента ТАСС Наума Грановского, отразившая его полувековой труд в фотожурналистике и приуроченная к семидесятилетию со дня рождения. Местом экспонирования стал Центральный Дом архитектора.

И это не случайно, как не случайно и то, что на вернисаже с теплыми словами выступали не только коллеги юбиляра и представители фотографической общественности, но и известные зодчие нашей страны — первый секретарь правления Союза архитекторов СССР народный архитектор СССР Г. М. Орлов и главный архитектор города Москвы академик М. В. Посохин.

Причина тому простая. Грановский известен в фотографии как стойкий однолюб, все свои творческие силы посвятивший Москве и ее архитектуре.

Примечательно, что, увлекшись одной темой, Грановский стал в ней неисчерпаем. На его фотополотнах запечатлена Москва от двадцатых годов нашего столетия и до дней нынешних. Рассматривая выставленные работы и вспоминая другие, которым не хватило места, но которые многие из нас помнят (мы десятки лет встречались с ними на страницах газет, журналов, книг, фотоальбомов), мы видим нашу столицу в ее непрерывном движении — во времени, пространстве, в эстетических устремлениях тех, кто преобразует ее облик. Мы видим, как из-за старых, еще купеческих домов, деревянных развалюх поднималась Москва новая, социалистическая, вставали на гранитные цоколи современные, радующие глаз корпуса — кварталы. Для коренных москвичей, переживших вместе со столицей эту грандиозную перестройку, фотографии Грановского — не только возможность вернуться в годы своей молодости, но и предмет гордости за то, что свершили они в исторически короткий срок, вместивший в себя также и войну. О днях героической обороны столицы тоже рассказывают снимки Грановского: мы видим на них Москву, ощетинившуюся противотанковыми ежами и надолбами, перегороженную, как в старину, защитными валами, баррикадами, видим размытые камуфляжем силуэты исторических зданий, многократно показанных во всем их блеске на фотографиях того же Грановского, сделанных в довоенную пору. Шаг за шагом, день за днем вел свою фотолетопись неутомимый певец Москвы, и просто поражает, как сумел он при такой, казалось бы, повторяемости сюжетов и объектов, быть столь разнообразным в своем взгляде на столицу.

Кто-кто, а фотографы знают, как привыкает глаз, как многие перестают замечать медленно, постепенно происходящие изменения лица города. Известно, что человек с фотоаппаратом, впервые приехавший на новое место, видит больше, чем старожилы, и — соответственно — больше может показать. И вот тут-то «запрятан» один из секретов творчества Грановского — у него всегда новый взгляд на, казалось бы, привычные вещи. Такая завидная способность дается далеко не каждому, а точнее, редко кому дается.

Многие работы Грановского, заслуженного работника культуры РСФСР, уже стали своего рода классикой. Их знают не только в нашей стране: они неоднократно экспонировались на Международных фотовыставках и пользовались неизменным успехом. Знакомили с одним из самых прекрасных городов на Земле и показывали его таким, каким видит добрые глаза большого мастера.

Георгий АНТОНОВ



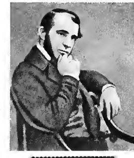


ЮБИЛЯРА ПРИВЕТСТВУЮТ ДРУЗЬЯ
Фото В. КОШЕВОГО

Сергей Морозов Первый русский дагерротипист

К 180-летию СО ВРЕМЕНИ РОЖДЕНИЯ А. Ф ГРЕКОВА

Первые в России изобретательские успехи в области фотографии и первые успехи ее практического применения связаны с именем московского полиграфиста и гравера Алексея Федоровича Грекова (род. ок. 1800 — умер ок. 1855)
Греков — рыцарь светописи вложивший в нее недюжинный талант. Но, тем не менее, имя это рано было забыто. Более удачливый его современник С. Л Левицкий писал о нем как о дельце, умевшем приманивать клиентов. Изученные нами документы свидетельствуют о другом. Греков не умел извлекать из своих изобретений выгоду. Это — драматическая фигура в ранней русской светописи.
Сын мелкопоместного дворянина Ярославской губернии, А. Ф Греков получил образование во 2-м кадетском корпусе в Петербурге. По тому времени это было солидное учебное заведение. Оно готовило офицеров для инженерных и артиллерийских войск. Способного ученика склонного к занятиям техникой, оставляют при корпусе. Однако Греков вскоре оказывается в пехотном полку, а в 1824 году вовсе бросает военную службу.
Одно время Алексей Федорович служил землемером в Костромской губернии, потом участвовал в оборудовании губернской типографии. В тридцатые годы он становится профессионалом полиграфистом.
В 1832 году в департаменте мануфактуры и торговли обсуждался оригинальный способ плоского печатания с медных и жестяных пластинок. Автором способа был назван А. Ф Греков. Это первое упоминание его имени как изобретателя.
Два года спустя в Петербурге вышла в свет книга «Описание металлографии». На ее титульном листе значилось — «Соч. В. Окергиескаля». Странная фамилия справа — налево читается «Алексей Греков». Таков был псевдоним автора книги. Еще через два года Греков переехал в Москву и поступил в университетскую типографию помощником издателя газеты «Московские ведомости». В этот период его интересы поглощаются изобретательскими опытами в гальванопластике, а потом и в фотографии. Обнародованное в 1839 году рисование светом по способу Дагерра и Ньепса имело много недостатков. Пластинки делались из накладного серебра. Это было дорого. Выдержка при съемке длилась несколько минут. Рисунок рассматривался с трудом: мешал зеркальный блеск пластинки. К тому же изображение оказывалось непрочным, стиралось при прикосновении.
Во многих странах, в том числе в России, искали более совершенные способы получения фотоизображения. И здесь мы должны по достоинству оценить труды нашего соотечественника. Весной 1840 года, то есть спустя лишь несколько месяцев со дня объявления об открытии дагерротипии, Греков получил прочное изображение на сравнительно дешевых металлах. Он удачно соединил открытую Б. С. Якоби гальванопластику с фотографией. С помощью изобретения русского ученого он начал серебрить медные и латунные пластинки. Дагерротипия стала доступнее. С помощью той же гальванопластики Греков попробовал наносить на особо ценимые дагерротипы тончайший слой золота. Это позволило значительно укрепить рисунок. В газете «Московские ведомости» появляются его заметки за подписью «А.Гр.» и «А.Гр...в». В них изобретатель делится своими удачными опытами.
Знаток типографского дела Греков одновременно искал способ воспроизведения дагерротипов на бумаге. В том же году он получил такие оттиски



ПОЛНОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ
ГАЛЬВАНОПЛАСТИКИ,
ГАЛЬВАНИЧЕСКОЙ ПОЗОЛОТЫ
И
СЕРЕБРЕНИЯ
S 51/344
ПО НОВЕЙШИМЪ ИСТОЧНИКАМЪ
А. Г
Санктпетербургъ,
1844.

382
50 р. за 25 ф., за снарядъ въ 75 р. за 50 ф.
Присылающимъ же за пересылку по прежне[й]
публикаціи, снаряды будутъ доставляться п[о]
транспорту съ вольными подрядчиками
А. Гр. —
Адресоваться въ книжный магазинъ Александра Сергеева Ширяева

МУЖСКОЙ ПОРТРЕТ С ДАГЕРРОТИПА 40-х ГОДОВ XIX ВЕКА. ПРЕДПОЛОЖИТЕЛЬНО — АВТОПОРТРЕТ АЛЕКСЕЯ ГРЕКОВА. ХРАНИТСЯ В ГОСУДАРСТВЕННОМ ИСТОРИЧЕСКОМ МУЗЕЕ

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ БРОШЮРЫ АЛЕКСЕЯ ГРЕКОВА «ПОЛНОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ ГАЛЬВАНОПЛАСТИКИ». 1844 г.

ОБЪЯВЛЕНИЕ В ГАЗЕТЕ «МОСКОВСКИЕ ВЕДОМОСТИ» (1840—1841 гг.) О ПРОДАЖЕ ПЕРВОГО ФОТОАППАРАТА РУССКОГО ПРОИЗВОДСТВА А. Ф. ГРЕКОВА

Труды изобретателя не остались незамеченными. О них дважды сообщала петербургская газета «Посредник». Опытами Грекова заинтересовался оказавшийся в Москве некий М. Дарбель, связанный с Парижской академией наук. Письма с образцами усовершенствованного дагерротипа и оттиски с дагерротипов на бумаге он отправил в Париж. Вскоре на заседании Парижской академии наук о них уже докладывал ее секретарь Д. Араго.
Способ упрочения изображения на металлической пластинке Грекова был опубликован раньше, чем проделал аналогичные опыты французский ученый И. Физо. На успехи русского изобретателя живо откликнулись зарубежные газеты и журналы (например, штутгартское издание «Das Ausland»).
В 1842 году университетская типография выпустила очередную книгу Алексея Грекова «Теоретическое и практическое руководство к золочению, платинированию...», в которой подробно описана вся технология, разработанная автором по способу Якоби. Спустя год статью Грекова о золочении опубликовал петербургский журнал «Отечественные записки». Эту статью отметил в обзоре литературы за 1843 год В. Г. Белинский. О пытливом изобретателе узнали в кругах интеллигенции обеих столиц.
Известно, что в июне 1840 года Алексей Федорович открыл в Москве «художественный кабинет» для всех желающих получить дагерротипный портрет «с личиной с табакеркою». Для опоры головы он устроил кресла с особыми подушечками. Грекову удалось сократить выдержку при съемке на солнце до двух с половиной минут, в пасмурную погоду — до четырех-пяти минут. О достоинствах портретов Грекова судить правда трудно. С достоверностью авторство найденных в наших хранилищах дагерротипов пока не установлено.
Одновременно Алексей Греков занимался и фотографированием в камере-обскуре способом Тальбота (на светочувствительной бумаге). В «Московских ведомостях» от 25 мая 1840 года Греков сообщает, что приготовил особого рода «чувствительную бумагу для снятия на ней всевозможных кружев, чертежей» и добавляет, что «на сей бумаге можно снимать даже и виды в камере-обскуре».
Талантливый изобретатель и дагерротипист-практик Греков в 1841 году в типографии Н. Степанова в Москве выпустил без указания фамилии автора брошюру «Живописец без кисти и без красок, снимающий всякие изображения, портреты, ландшафты и проч. в настоящем их цвете и со всеми оттенками в несколько минут». В брошюре даны указания к технике съемки и впервые говорится о художественной стороне светописи. Приведено несколько рецептов вирирования, то есть придания цвета изображению — темно-серого, фиолетового, светло- или темно-коричневого.
Это первая в нашей фотолитературе брошюра, в которой автор, пусть робко, но уже заявил о фотографии в сфере искусства.
Алексей Федорович Греков первым в России стал изготовлять «дагерротипные снаряды» (фотоаппараты) с принадлежностями к ним. В его публикациях об этих аппаратах видно стремление помочь любителям светописи. «Желая вполне передать моим соотечественникам процесс дагерротипии, — пишет Греков, — я вновь прошу каждого купившего и желающего купить снаряд мой отнестись ко мне в случае каких-либо недоразумений, за удовольствие почту несколько раз повторить для него действие снаряда...».
Увы, судьба талантливого изобретателя и дагерротиписта-практика сложилась печально. Многочисленные опыты требовали немалых затрат. Изученные нами документы в архиве МГУ говорят о том, что «художественный кабинет» не приносил Грекову дохода. А начальство университетской типографии насчитало за помощником издателя газеты долг в сумме, превышающей его трехгодичное жалованье. Алексей Федорович вынужден был переехать в Петербург и занял там должность начальника типографии губернского правления. Он продолжал выплачивать долг до конца жизни, но так и не смог полностью выплатить.
Судьба А. Ф. Грекова типична для многих одаренных людей того времени. Предпочтение отдавалось предпринимателям, приезжавшим из Европы. Поэтому русские открытия чаще всего забывались. Не нашел желанной поддержки и Греков. Однако ныне имя талантливого изобретателя заняло достойное место в истории русской полиграфии и в истории ранней русской фотографии.

Знаете ли вы?..



ОДИН ИЗ ПЕРВЫХ СНИМКОВ С ВОЗДУХА, ПРЕДСТАВЛЯЮЩИЙ ВИД ЧАСТИ ПЕТЕРБУРГА. 1890 г. СЪЕМКА ВЕЛАСЬ ПОД РУКОВОДСТВОМ В. Ф. НАЙДЕНОВА

ЗМЕЙКОВЫЙ АЭРОСТАТ, С ПОМОЩЬЮ КОТОРОГО В НАЧАЛЕ ВЕКА ДЕЛАЛИСЬ СЪЕМКИ С ВОЗДУХА. 1905

Когда в России были произведены первые фотосъемки с воздухоплавательного аппарата?

Заглянем в редчайшее издание — «Воздухоплавание» (Пб., 1906). Его автор инженер-полковник В. Ф. Найденов был командиром воздухоплавательного полевого батальона русской армии. Обобщая опыт первых полетов, он подробно изложил, как производилось тогда «воздушное фотографирование».
«Первые снимки с воздуха в России принадлежат командиру учебного воздухоплавательного парка генерал-майору А. М. Кованько*, — пишет он. — Эти снимки были произведены во время свободного полета на воздушном шаре 18 мая 1886 года. В том же году были поставлены опыты воздушного фотографирования Л. Н. Зверинцевым во время свободного полета шара Русского технического общества. Камера была поставлена объективом вниз и привязана к корзине между двумя деревянными кронштейнами; по мере надобности камера могла передвигаться между кронштейнами для лучшей установки. Во время этого полета было сделано 4 снимка: над Петербургом, над морским каналом, над заливом и, наконец, над Кронштадтом. Снимки дали точное и яркое изображение, точную карту местности, а при перелете через море, по словам Зверинцева, с высоты 2500 метров было прекрасно видно все дно моря».
Автор рассказывает об опытах воздушной фотографии, произведенных поручиком Беляевым и полковником Козловым, о том, что во время русско-японской войны снимки с воздуха дали первый практический результат — позволили координировать боевые действия частей.
«Для того, чтобы воздушная фотография могла приобрести свое полное значение, — заключает Найденов, — не только в военном деле, но и во всей жизни — для топографической съемки, для составления планов, для изыскания железнодорожных путей и пр. — необходимо получить возможность делать одновременно целый ряд снимков, то есть воздушная фотография должна стремиться к выработке панорамического фотографирования местности... В виду различных задач, которым должна служить воздушная фотография, в виду различных целей применения и различных требований точности, должны, естественно, вырабатываться и различные аппараты и различные приемы».
Что ж, жизнь давно разрешила эти и куда более сложные задачи.

* Речь идет о том самом поручике лейб-гвардии саперного батальона А. М. Кованько, под руководством которого в августе 1887 года совершил свой знаменитый полет на воздушном шаре замечательный русский ученый Д. И. Менделеев. — Ю. Х.

Подготовил
Ю. ХРИСТИНИН

Проблемы миниатюрного формата

Характерная черта любого вида производства и любой деятельности в современном обществе — специализация. Индустриальные принципы организации стали проникать и в такой, казалось бы, сугубо творческий и индивидуальный вид занятий, как фотография. В настоящее время развитие массовой фотографии во многих странах строится на основе разделения труда: любитель снимает, лаборатория обрабатывает. Избавление от довольно обременительного и далеко не всегда желанного лабораторного процесса делает такую систему привлекательной для самых широких слоев населения. Стабильность и достаточно высокое качество обработки, достигаемое в условиях специализированного производства, позволяют использовать миниатюрные негативы и тем самым сделать камеру малогабаритной. Это так называемая карманная камера («покет-камера»), надежная и неприхотливая в работе, снабженная автоматической системой экспонирования, упрощенной зарядкой пленки, объективом с высокой разрешающей способностью и максимальной глубиной резкости.

Фотоаппаратура такого класса, вероятно, найдет широкое применение. Массовый фотолюбитель, использующий сегодня малоформатную фотоаппаратуру, без ущерба для своей увлеченности и прединности фотографии сможет перейти на миниатюрный формат карманной камеры. Перспективность такой системы объясняется и общегосударственной заинтересованностью — ведь не секрет, что потребление фотоматериалов, содержащих дефицитное серебро, из года в год растет. Уменьшенный формат пленки, централизованная обработка, обеспечивающая возврат серебра из отработанных растворов и материалов, определяют общую экономичность такой системы. За последние 10 лет централизованные системы массовой фотографии получили развитие во многих странах. В таких, как ФРГ и Япония, оно составляет по отношению к общему числу фотолюбителей около 40%. В нашей стране массовая фотография в ее современном виде делает лишь первые шаги — промышленность работает над созданием отечественной «покет-камеры» и проектированием центров обработки любительских кинофотоматериалов.

Публикаций в журнале о миниатюрных камерах 16-мм формата, пожалуй, больше, чем о любых других*. Однако редакционная почта вновь и вновь информирует нас о трудностях в освоении миниатюрного формата, свидетельствует о неослабном интересе наших читателей к проблемам массовой фотографии. Актуальность поднимаемых вопросов определила необходимость серьезного специального разговора, в связи с чем в редакции журнала была проведена встреча, в которой приняли участие главный инженер Ленинградского филиала ордена Трудового Красного Знамени научно-исследовательского и проектного института химико-фотографической промышленности (Госниихимфотопроект) Л. Карывкин, главные инженеры проектов того же института Б. Рабинович и Ю. Генко, начальник СКБ ЛОМО им. В. И. Ленина А. Потемкин, а также ответственные работники промышленности, представители фотоклубов, работники службы быта.

Л. Карывкин: — С каждым годом увеличивается армия фотокинолюбителей в нашей стране, возникают новые фотоклубы, студии, растет выпуск фотоаппаратов и кинокамер. В последнее время мы сталкиваемся с необходимостью количественной и качественной перестройки сферы обслуживания большого числа фото- и кинолюбителей. Существующие лаборатории службы быта, оснащенные малопроизводительным оборудованием и использующие в основном ручные операции, не смогут в дальнейшем удовлетворить растущие запросы населения в обработке цветных материалов.

Имеется опыт ряда социалистических стран: ГДР, НРБ, ЧССР, где кинолюбители практически полностью, а фотолюбители на 80% пользуются услугами специализированных лабораторий.

Возникло предложение — создать непрерывную схему, с прямой и обратной связью (промышленность — потребитель) в системе Министерства химической промышленности, в которой будет сосредоточено и производство материалов и их обработка с высококачественным выполнением заказов. Одним из звеньев этой схемы станут центры обработки. Мы подготовили технико-экономическое обоснование (ТЭО) первого в стране Киевского центра и разрабатываем ТЭО центра в Ленинграде.

Ю. Генко: — Выбор местоположения первого в стране центра не случаен. Во-первых, столица УССР — крупнейший промышленный и культурный центр с большими фото- и кинолюбительскими традициями, с активно работающими любительскими клубами. Во-вторых, кинолабораторией «Свема» накоплен немалый опыт, есть квалифицированные кадры. Идея строительства центра нашла поддержку в проектных организациях Украины. В будущем центре намечено не только осуществлять производственные контакты с заказчиками, но и проводить большую общественную работу с любителями: конкурсы и фестивали, творческие обсуждения и фотовыставки, лекции, консультации.

Так, в 9-этажном здании разместится кинотехнологический цех, 4-этажное предназначено для цеха обработки кинофотопленок и фотопечати, в 2-этажном здании запроектированы конференц-зал, кафе и помещение для фотовыставок, где будет проводиться общественная работа с кинофотолюбителями.

«СФ»: — Какая ожидается окупаемость затрат на строительство и оснащение центра?

Ю. Г.: — По предварительным данным — за 2 года.

«СФ»: — Каким будет срок выполнения заказов на фоторaботы?

Ю. Г.: — 72 часа. За это время центр проявит цветную фотопленку, отбракует, отпечатает, рассортирует, упакует и отправит заказчику. Мы приступили к созданию рабочего проекта и при решении проблем с оборудованием уже в нынешнем году могли бы представить всю техническую документацию с плановым сроком введения в эксплуатацию в 1983 году.

А. Потемкин: — Нашему объединению была поручена разработка фотоаппарата на 16-мм фотопленку с применением неразъемных кассет типа «покет». Первые образцы такой камеры с форматом кадра 13×17 мм были утверждены и изготовлены еще в 1977 году. Но, к сожалению, они не прошли заключительного утверждения из-за отсутствия системы обслуживания фотолюбителей, пользующихся камерами с такими кассетами, ртутно-цинковых батарей питания, а главное — централизованной обработки.

Образцы камеры были изготовлены и испытаны, но если строительство первого центра предполагается закончить к 1983 году, то выпуск фотоаппаратов такого типа мы сможем начать не раньше этого срока.

Л. К.: — Почему? Сейчас лаборатория «Свема» обрабатывает пленку и принимает в обработку неразъемные кассеты.

В. Синцов: — Прежде всего, 16-мм фотография — система массовая. Разработана камера достаточно сложного класса, но она еще не решает всех проблем. Чтобы внедрить эту систему, мы должны совершить такой же шаг, какой, к примеру, был совершен в области автомобильного обслуживания созданием ВАЗа и применением принципов заводской организации труда в обслуживании потребителей.

Для того чтобы внедрить в стране 16-мм систему, необходимо решить ряд важных вопросов: осуществить создание комплекса оборудования для этой системы, центров обработки и их оснащение. Организовать почтовую систему пересылки: сейчас конструктивные размеры существующих почтовых ящиков не позволяют использовать их для пересылки кассет. Безусловно, система 16-мм фотографии должна найти поддержку как с точки зрения экономии и сбора серебра, так и с точки зрения обслуживания массовых фотолюбителей. Это качественно новый этап любительской фотографии. Здесь

* Публикации «СФ» по проблемам 16-мм фотографии и аппаратуры: 1961 № 7; 1962 № 4, 5, 6; 1963 № 1, 2; 1964 № 10; 1966 № 9; 1967 № 6; 1979 № 3.

необходимы совместные усилия ряда ведомств. И то, что общественность обратила на это внимание — большое дело.

«СФ» — Вы считаете, что если за несколько месяцев до начала работы центров обработки в продажу поступят фотоаппараты и фотоматериалы, то массовый любитель сразу начнет пользоваться предложенными ему услугами?

В. С. — Наши фотолюбители примут эту систему, охотно будут ею пользоваться. Но ее подготовка идет хоть и верно, но медленно. Если планирующие органы решат вопрос оснащения центров оборудованием, то надо форсировать строительство. Наша точка зрения: такие центры целесообразно сосредоточить в Министерстве химической промышленности.

«СФ» — Сколько же таких центров, по вашему мнению, должно быть в стране?

В. С. — К концу столетия — двадцать.

А. Андреев — Строительство первого центра потребует от промышленности выпуска 200 тысяч 16-мм фотоаппаратов. Раз начавшееся дело не должно останавливаться. На следующий год будет выпущено еще такое же количество камер, и уже одного центра обработки не хватит. Причем мы не можем останавливать начавшееся производство камер, которое к тому же имеет 10%-ный прирост в год. Таким образом, строительство центров должно продолжаться с темпом 2—3 центра в год. И главная проблема заключается в том, как сделать, чтобы этот процесс был равномерным. Сейчас и в дальнейшем центры должны быть готовы к обработке фотопленки любого формата: сегодня это 16 мм система, завтра может появиться какая-то другая. Поэтому мы должны говорить не о конкретной 16-мм пленке, а о централизованной системе, способной работать на любом типе фотоматериалов. По многим причинам без существования центров развитие массовой фотографии станет в будущем невозможным.

А. Усачев. — Предусматривается ли 8-мм печать любительских кинофильмов и их озвучивание?

Б. Рабинович: — В принципе предусматривается даже печать с изменением масштабов. Технически это возможно, но вот насколько необходимо? По данным, которыми мы располагаем, — это единичные заказы. В проекте учтены все операции для обеспечения звукового сопровождения на уровне современной технологии. Предусмотрено все — и фонотеки, и многоканальная перезапись, и возможность тиражирования фильмокопий.

«СФ» — Нет ли опасения, что через 2—3 года такое стандартное обслуживание потеряет привлекательность у фотолюбителей?

Л. К. — Опыт за рубежом показывает, что подчас даже возможности небольших автоматизированных лабораторий со стандартной печатью 9×12 удовлетворяют потребителей. В Японии, например, приходится 50—60 цветных отпечатков на душу населения, у нас же 0,02—0,07. При таких цифрах мы уверенно говорим, что центры будут загружены.

Не надо забывать и то, что в таком центре серебро, затраченное на производство фотоматериалов, будет возвращаться промышленности в объеме до 1,5 тонны в год.

В. С. — Конечно, надо энергично поддержать идею создания крупного высокопроизводительного и рентабельного центра, обслуживающего целый регион. Надо найти целесообразные решения для нынешнего первого этапа, накопить опыт проектирования и эксплуатации для развития массовой системы фотографии в нашей стране.

Материалы обсуждения подготовил В. АНЦЕВ

Какими будут центры обработки...

АРХИТЕКТУРНЫЙ ПРОЕКТ ЦЕНТРА ОБРАБОТКИ КИНОФОТОМАТЕРИАЛОВ



За последние два—три десятилетия объем промышленного производства цветных фотоматериалов в промышленно-развитых странах необычайно возрос и достиг 80—95% всего количества производимой фотобумаги. Темпы роста объемов выпуска за последние 10 лет составляли от 8 до 20% в год. Определенный прогресс в производстве цветной фотобумаги наблюдается в нашей стране.

Выпуск цветных кинофотоматериалов стимулируется не только эстетическими или информационными особенностями цветного изображения, но и экономической выгодой. Парадокс? Нет! Несмотря на то, что на изготовление 1 м² цветофотографического материала многослойной структуры расход крайне дефицитного и дорогостоящего серебра существенно больше — серебро в конечном итоге, экономится.

Известно, что на создание черно-белого изображения расходуется до 50% серебра, затраченного на изготовление материала (из каждых 100000 кг серебра 50000 остается в фотографиях и не может быть более использовано). Цветной отпечаток практически не содержит серебра — изображение построено за счет органических красителей, возникших в слое в процессе химико-фотографической обработки. А серебро? Все серебро, затраченное на изготовление материала, переведено в раствор и удалено из изображения. Дальнейшее решение напрашивается само собой — из отработанного раствора серебро извлекают и его вновь можно использовать для изготовления фотоматериалов. Тем более что цветной фотопроцесс значительно сложнее черно-белого и выполнение его в домашних условиях подчас невозможно. Стремление решить две взаимоисключающие проблемы навело на мысль создать новую отрасль, оказывающую услуги по обработке фотоматериалов. Такие услуги освобождают фотолюбителей от необходимости затрачивать личное время на обработку фотоматериалов и одновременно гарантируют высокое и стабильное качество обработки в профессиональных условиях. Кроме того, это позволяет реально обеспечить устойчивую реализацию цветных кинофотоматериалов и наладить сбор

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СХЕМА РАБОТЫ И СОСТАВ ОБОРУДОВАНИЯ ЦЕНТРА

серебросодержащих растворов с промышленным извлечением из них серебра. В настоящее время услуги по обработке кинофотоматериалов сосредоточены в мелких малопродуктивных лабораториях системы бытового обслуживания населения. Отсутствие квалифицированных кадров, специального оборудования и слабая заинтересованность в высоком качестве работ приводит к тому, что эти лаборатории не обеспечивают возросших требований кинофотолюбителей.

В настоящее время фотолюбители страны эксплуатируют около 15 млн фотоаппаратов.

К концу столетия численность аппаратуры, используемой ими, возрастет более чем в три раза. Поэтому уже сегодня становится актуальным решение проблемы централизованного обслуживания фотолюбителей.

Идея создать в нашей стране центры по обработке любительских кинофотоматериалов в системе Министерства химической промышленности была поддержана Государственным комитетом Совета Министров СССР по науке и технике, а Ленинградский филиал Госниихимфотопроект приступил к проектным разработкам.

Какими же будут центры по обработке любительских кинофотоматериалов? Это промышленные предприятия с новейшим высокомеханизированным и автоматизированным оборудованием, квалифицированными кадрами, имеющими специальную профессиональную подготовку. Одновременно — это центры культурно-массовой, пропагандистской и политико-просветительной работы с любителями.

Предусматривается три варианта приема заказа — при личном обращении в центр, на приемный пункт, связанный с центром, по почте. Таким же образом фотолюбитель сможет получить свой готовый заказ. Допускаются любые сочетания вариантов приема и выдачи заказов.

Структура центра предусматривает выполнение многих видов работ и услуг. Для фотолюбителей обработка фотопленок форматом 16, 35 и 61,5 мм черно-белых и цветных, негативных и обращаемых; печать размером от 6×6 до 100×120 см, преимущественно цветная; изготовление цветных и черно-белых диапозитивов различных форматов, копирование и тиражирование их, реставрация механических повреждений фотопленки.

Для кинолюбителей обработка всех видов и типоразмеров кинопленок, применяемых в любительской практике, изготовление фильмокопий любительских фильмов, в том числе и с изменением формата при печати, а также тиражирование фильмов, озвучивание любительских фильмов, в том числе с нанесением магнитной дорожки на смонтированную фильмокопию или оригинал, реставрация механических повреждений фильмокопий, изготовление титров, вставок, затемнений и предоставление в прокат монтажных помещений, оснащенных стационарным или переносным оборудованием.

Технология производства центра базируется на применении новейшего высокопроизводительного и легко обслуживаемого оборудования, на внедрении автоматизированных процессов и средств механизации. Годовая производительность одного работающего в 4—5 раз выше производительности труда существующих кинофотолабораторий службы быта.

Предполагается иметь в составе центра управляющий вычислительный комплекс для учета заказов, контроля сроков их исполнения, правильности расчета с клиентурой за оказанные услуги и т. д.

Оборудование, которым должен быть оснащен центр, в ряде случаев включает в свой состав мини-ЭВМ, управляющие работой технологическими процессами, обеспечивая постоянство режимов обработки.

Крупный региональный центр должен обеспечить весь ассортимент услуг. Он связан специализированным транспортом с группой локальных лабораторий, перечень услуг которых не столь широк, как у регионального центра. Если фотолюбитель просит оказать услугу, которая превосходит технические возможности локальной лаборатории, то она передает заказ по своим каналам в региональный центр.

Каковы будут взаимоотношения такой предполагаемой системы с существующей сегодня службой быта? Решений может быть много, но в любом возможном варианте система центров по обработке любительских кинофотоматериалов не предусматривает фотосъемок для документов, выездных фотосъемок, выполнения художественных портретов, изготовления альбомов и т. д. Поэтому чересчур осторожное отношение к развитию централизованной системы обслуживания со стороны некоторых представителей Минбытобслуживания не имеет под собой никакой почвы.

При разработке программы развития системы центров четко определились два подхода к проблеме. Первый характеризуется ориентацией на создание только крупных центров, второй считает необходимым широкое развитие системы мелких локальных лабораторий с весьма ограниченным кругом предоставляемых услуг. Предлагаемое нами решение может примирить обе упомянутые точки зрения. Проектируемые центры будут иметь до 500 сотрудников, локальные лаборатории, оснащенные современным автоматизированным оборудованием, — от 5 до 20 человек.

Как уже было подчеркнуто выше, только при наличии системы централизованного обслуживания кинофотолюбителей, хорошо организованной и оснащенной современным оборудованием, можно существенно увеличить выпуск в торговую сеть цветных кинофотоматериалов и обеспечить сбор серебра, затраченного на их изготовление.

Появление новых материалов с повышенной разрешающей способностью и существенное повышение качества обработки кинофотоматериалов позволило оптикам и конструкторам предложить новое семейство фотоаппаратов. Возникла так называемая, система 16-миллиметровой фотографии, функционирование которой без централизованной обработки совершенно невозможно.

В кустарных условиях нельзя достичь высокого качества обработки и хорошего качества печати при больших масштабах увеличения, которые в этом случае необходимы. Вот почему в будущих центрах предусмотрены специальные автоматизированные высокоскоростные устройства фотопечати — принтеры, которые обеспечивают оптимальное использование всех возможностей, заложенных в фотоматериале.

Проблема широкого внедрения 16-миллиметровой фотографии и создание центров обработки кинофотоматериалов затрагивают интересы многих министерств и ведомств. Решать их следует уже сегодня.

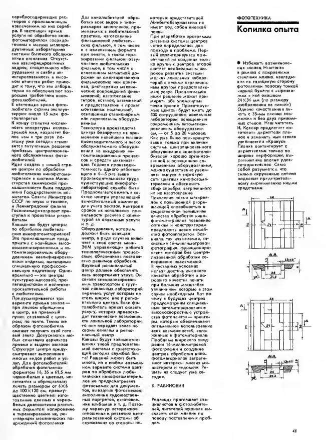
Б. РАБИНОВИЧ

Редакция приглашает специалистов и фотолюбителей, читателей журнала высказать свое мнение по поводу поставленных проблем.

ФОТОТЕХНИКА

Копилка опыта

● Избежать возникновения «колец Ньютона» в рамках с покровными стеклами можно, накладывая на глянцевую сторону фотопленки полоску тонкой черной бумаги с вырезанным в ней окошком 24×36 мм (по размеру изображения на пленке). Однако качественная печать с 35-мм пленки возможна и без двух прижимных стекол. Наш читатель И. Коваер предлагает изготовить держатели пленок и заменить ими стекла увеличителя «Крокус». Пленка контактирует с держателями только по ширине перфорации, выравнивание вполне удовлетворительное. Само собой разумеется, что сильно скрученные пленки подлежат предварительному выравниванию иными средствами.



«Микрон-2» — камера для каждого дня

234-54-52



РЕДАКЦИЯ ПРОВОДИТ ИСПЫТАНИЯ

Нередко опытному фотолюбителю, а то и профессиональному фотографу нужен аппарат, своеобразный компактный фотоблокнот, который обладал бы основными фотографическими качествами на уровне сложной многоцелевой 35-мм камеры. Сейчас таким аппаратом, пожалуй, может быть назван «ФЭД-микрон-2».

Приведем его краткие технические данные.

Стандартный размер кадра — 24×36 мм.

Несменяемый объектив «И-81» — 2,8/38 мм.

Центральный залинзовый затвор, выдержки 1/30—1/650 с в автоматическом режиме и одна выдержка 1/30 с при переходе на ручную установку диафрагмы.

Видоискатель — оптический, совмещенный с дальномером.

Пределы фокусирования — от 1 м до ∞.

Синхронизация с лампой-вспышкой на 1/30 с.

Диапазон ввода чувствительности пленки — 16—350 ед. ГОСТа.

Диапазон диафрагмирования — 2,8—16.

Источник питания — 1 элемент РЦ-53.

Резьба под штатив — 1/4".

Габариты — 112×77×59 мм.

Масса — 460 г.

Цена — 125 руб.

Автоматика камеры действует по жесткому программному ряду — при повышении освещенности происходит одновременное сокращение диафрагмы и уменьшение выдержки: 2,8—1/30 с, 4—1/60 с, 5,6—1/125 с и т. д. до 16—1/650 с. Причем регулирование происходит почти бесступенчато, то есть возможны любые промежуточные положения в этом ряду. В некотором смысле программная автоматика — это ограничение возможности по собственному соображению менять глубину резко изображаемого пространства. Однако почти в девяти случаях из десяти фотограф — любитель или профессионал — работающий на 35-мм пленке, интуитивно поступает подобным же образом. К примеру, наиболее часто используемый режим автоматики «Р» в профессиональной камере «Кенон А-1» построен на таком же принципе совместного пропорционального изменения скорости и диафрагмы.

В условиях недостаточной освещенности автоматика камеры предусматривает блокировку срабатывания затвора. Стрелка индикатора при этом попадает в красную зону шкалы.

«ФЭД-микрон-2» — камера на каждый день. Она не обременит весом или габаритами, легко поместится в кармане.

Великолепный, обеспечивающий прекрасную резкость широкоугольный объектив «И-81» не уступает образцам, устанавливаемым на малогабаритных камерах такого класса, как «Роллей С-35», «Коника С-35».

Съемки камерой «ФЭД-микрон-2» в «контровом» свете дали хорошие результаты — внутренних переотражений практически не было отмечено. Глубокоматовая эмаль на внутренних поверхностях сводит паразитные рефлексы к минимуму.

Центральный затвор, мягкий спуск позволяют уверенно вести съемку с рук на выдержке 1/30 с, что выгодно отличает «ФЭД-микрон-2» от некоторых столь популярных «зеркалок». Нами были проведены сравнительные тесты съемки со штатива, с рук, одной рукой. Результаты во многих случаях были поразительно близки. Насколько они хороши, позволим судить читателю, для чего приводим здесь один кадр, сделанный при 15° морозе, в яркий солнечный день против солнца. На последующих выкадровках из исходного кадра можно проследить резкостные качества объектива и камеры в целом. Третье фото напечатано с участка исходного негатива размером 3×4 мм. Не забудьте при этом ввести поправку на неизбежные потери типографского воспроизведения.

Затвор фотоаппарата работает почти бесшумно, вспомнить, как неловко порой бывает за свои «клацающие» камеры в тишине зрительного зала или деловой беседы!

«ФЭД-микрон-2» неприхотлив к условиям погоды. Специально выставленная за окно при −20°C на всю ночь камера утром действовала, хотя руки буквально примерзали к корпусу. Съемка, конечно, производилась в режиме ручной установки, так как вряд ли батарейка способна сохранить необходимый уровень питания после такого вымораживания. Поскольку затвор камеры механический, и энергия источника питания тратится лишь на измерительном приборе, «ФЭД-микрон-2» может долго работать без смены батарейки.

Небольшая тонкость. Предварительный неполный поджим кнопки спуска определяет автоматикой выбор экспозиционных данных — этим, при известном навыке, можно пользоваться как «экспопамятью», чтобы экспонировать пленку по освещенности сюжетно важной части кадра.

Однако при достаточной сбалансированности параметров камеры заметны некоторые недоработки. Непонятно, скажем, почему у многих малогабаритных камер и у «ФЭД-микрона-2» «исчезли» ушки для ремешка и кабельный контакт для вспышки. Кнопка переключения режимов работы расположена у кольца наводки на резкость так, что часто сбивается при фокусировании, результатом чего были кадры, снятые на выдержке «В».

Малые габариты камеры, конечно, усложнили задачу выравнивания пленки в кадровом окне. Заметно, что часть кадра со стороны мерного валика имеет зону меньшей резкости, видимо, из-за неполного прижима или деформации пленки в месте схода ее с направляющих. Кроме того, усилие, необходимое для протяжки пленки, кажется завышенным.

Недостаточен по современным понятиям диапазон ввода чувствительности пленки, так как нередки случаи, когда реализуемая чувствительность устанавливается на уровне 800 ед. ГОСТа.

Эти, а также другие, менее очевидные, но не менее важные недоработки доказывают, что современные

ИСХОДНЫЙ КАДР

ВЫКАДРОВКА ИЗ ИСХОДНОГО КАДРА

СВЕРХУВЕЛИЧЕНИЕ ЧАСТИ ИСХОДНОГО НЕГАТИВА РАЗМЕРОМ 3×4 ММ

конструкторы камер должны проявлять больше внимания к мнению заводского фотографа-испытателя, который может своевременно предупредить многие незаметные на стадии проектирования неточности.
И последнее — «ФЭД-микрон-2» во многом предопределяет появление в будущем камеры собрата с системой скоростной автоматики. Новая камера дополнила бы семейство надежных отечественных камер «ФЭД».

В. САВЕЛЬЕВ

НОВИНКИ ЗАРУБЕЖНОЙ ТЕХНИКИ

Экспонометр-контрастомер CLM

До сих пор для измерения экспозиции при обычном свете и при использовании вспышки требовались разные экспонометры. Прибор для работы как с обычным так и с импульсным светом выпустила швейцарская фирма «Брон Электроник». Возможно использовать все три вида измерения: по освещенности, по яркости объекта и на плоскости пленки с помощью дополнительного зонда. Два измерительных запоминающих устройства выдают результат измерения по двум экстремальным значениям — света и тени. Диапазон измерения контраста — 6 EV. Тем самым контраст можно определить заранее по пробному импульсу вспышки. Индикация — на светодиодах. Автоматика экономит питание — прибор отключается сам после 2-минутного периода измерения. Новый прибор CLM имеет связь с блицем при помощи инфракрасного датчика. Введена возможность коррекции, предусмотрены дополнительные удобства: исключена неправильная установка индикации, отсутствует перекрытие диапазонов измерения. Шкала выдержек от 1 до 1/500 с. Для длительных экспозиций (до 32 с) значение времени вводится в компьютер. Помимо всего, экспонометр может дать точные измерения суммарной освещенности от нескольких блицев.



Лаборатория фотолюбителя

Обработка пленок и печать снимков связаны с обязательными процессами проявления, фиксирования, промывки, а иногда и с ослаблением, усилением, окрашиванием изображения. Поэтому для удобного и успешного проведения всех процессов нужно обзавестись необходимым оборудованием и выделить для него, по возможности, определенное место, то есть оборудовать домашнюю фотолабораторию. Расскажем о простейшей фотолаборатории вполне достаточной, однако для любителей, занимающихся фотографией от случая к случаю.
Для ее устройства пригодно любое помещение, которое можно затемнить, площадью не меньше 3—4 м². Желательно наличие водопровода — промывка требует много воды. И обязательно, конечно, электрическое освещение. Основная задача при размещении оборудования — создать максимум удобств, заняв минимум пространства. В городе в качестве лаборатории часто используют ванную комнату, в сельском доме целесообразно отвести для нее небольшой чулан. Компактна лаборатория, размещенная в стенном шкафу или в небольшой кабине, отгороженной фанерой. Чем меньше помещение, тем лучше оно должно вентилироваться. Если имеется окно, для его затемнения придется изготовить плотную черную штору или щит. Комнату или кабину не следует красить изнутри в темный цвет, наоборот, белые стены и потолок увеличивают освещенность. Для нормального проявления и фиксирования температура в помещении должна быть комнатной.
Фотографические процессы можно условно разделить на «мокрые», то есть связанные с растворами и водой, и «сухие» — зарядка кассет, печать снимков. При недостаточно аккуратной работе в темноте брызги растворов могут испортить оборудование и фотоматериалы. Поэтому «мокрые» работы лучше проводить в ванной, а для «сухих» — отвести небольшой уголок в прихожей.
Обязательное оборудование лаборатории включает увеличитель с форматом кадра, совпадающим с форматом камеры, лабораторный фонарь, не менее одного бачка для обработки пленки, не менее трех кювет для обработки отпечатков, несколько стеклянных бутылей или колб емкостью 0,5 и 1 л с плотными пробками для приготовления и хранения растворов, одну-две мензурки или измерительных цилиндра для отмеривания определенных объемов жидкости, термометр с градуировкой от 0 до 50° и точностью не ниже 1°С, часы или секундомер. Постепенно нужно приобретать дополнительные принадлежности: кадрирующую рамку, реле времени, электроглянцеватель, резак, валик для накатки отпечатков, лабораторные весы с разновесами, лупу для наводки на резкость на экране увеличителя, ворочки, фильтровальную бумагу, зажимы для подвешивания пленок и отпечатков, пинцеты, вентилятор и т. д.

ФОТОЛАБОРАТОРИЯ В СТЕННОМ ШКАФУ

Одна из главных забот — освещение лаборатории. Если некоторые операции придется проводить в полной темноте, например зарядку пленки в кассеты и бачки, то для других допустимо специальное, не действующее на фотоэмульсию освещение. Называется оно неактиничным и создается с помощью лабораторного фонаря с защитными фильтрами — красным, оранжевым, желто-зеленым. Удобны трехцветные фонари, в которых меняется цвет фильтра. Лампа в фонаре должна быть не мощнее 25 Вт, а сам фонарь от кювет помещается не ближе 1 м, иначе даже при хороших фильтрах возможно вуалирование фотоматериалов. Фильтры следует покупать только в фотомагазинах, самодельные могут быть совершенно непригодны. Нужно следить за качеством фильтров: от нагревания и влажности они выцветают и трескаются. Для проверки фильтра лист фотобумаги закрывают картонкой и кладут в полуметре от фонаря с испытуемым фильтром. Картонку сдвигают на 1/5 формата фотобумаги и экспонируют первую пробную полоску около 1 мин, затем открывают следующую полоску фотобумаги шириной в 1/5 листа и опять выдерживают 1 мин и т. д. Последнюю, контрольную полоску оставляют незасвеченной. Бумагу обрабатывают как обычно и на свету смотрят, не появилось ли на засвеченных полосках общее почернение — вуаль. Если фильтр хороший, то разницы между неосвещенной и освещенной полосками быть не должно. Слабое почернение полоски, освещавшейся больше 3 мин, указывает, что фильтр слегка

пропускает вредные для эмульсии лучи. Если же потемнели полоски, экспонированные 1—2 мин, фильтр непригоден и его надо заменить новым. Устраивать неактиничное освещение, обтягивая электролампу красной материей или бумагой, нельзя: фотобумага будет всегда засвечена, кроме того, такое «освещение» может привести и к пожару. Существуют заводские красные лампы, поступающие в продажу в фотомагазины. Их можно применять для общего освещения фотолаборатории, не располагая слишком близко к кювете с проявителем. Необходимо следить и за тем, чтобы в фонаре не было щелей, через которые пробивается белый свет.

Обработка пленок проводится в светонепроницаемых пластмассовых бачках. Бачки бывают разных конструкций и, как правило, имеют спираль — на нее наматывается пленка. У одних спиралей с обеих сторон, у других — с одной расположены канавки. Предпочтительнее спираль с одной канавкой — в нее, даже если она еще мокрая, вставить пленку значительно легче. Желательно иметь три однотипных бачка — для каждой операции свой, но можно обойтись и одним. При покупке проверьте целостность спиралей и корпуса и обратите внимание на ширину пленки, для которой предназначен бачок.

Отпечатки обрабатываются в кюветах, обычно тоже пластмассовых. Кюветы из других материалов (кроме нержавеющей стали), особенно металлические самодельные, недопустимы. Металлы недостаточно инертны и могут испортить растворы. В зависимости от формата бумаги используются кюветы разных размеров, причем их размер должен несколько превышать формат бумаги. Это позволит помещать в раствор несколько отпечатков, не опасаясь их слипания и появления пятен. Особенно это важно при фиксировании, когда в кювете скапливается иногда более десятка снимков сразу. Для каждой операции должна быть своя кювета, ее следует пометить и не использовать для других растворов. Окончательную промывку нужно проводить в большом объеме воды (лучше в тазу или ванне).

Увеличитель — прибор для получения снимков при проекционной печати. Отечественной промышленностью выпускается много моделей увеличителей, все они рассчитаны для печати снимков на горизонтальном экране-подставке. Обратите внимание на формат негатива, для которого предназначен увеличитель. Одни пригодны только для 35-мм пленки («Юность», «Искра», «Таврия», УПА, «Ленинград», «Свет»), другие — как для широкой (рольфильм), так и для узкой пленки («Нева», «Крокус» производства Польской Народной Республики). Людям с плохим зрением удобны модели с автоматической наводкой на резкость. В их числе можно рекомендовать портативный увеличитель УПА любой модели, который входит также в комплект переносной любительской фотолаборатории. Последняя состоит из двух небольших чемоданов, содержащих все необходимое для печати и проявления снимков. Тем, кто в будущем собирается заняться цветной фотографией, лучше сразу приобрести увеличитель, имеющий рамку для размещения корректирующих светофильтров.

Назначение других перечисленных приспособлений в лаборатории, в общем, очевидно. Кадрирующая рамка гарантирует хорошее распрямление бумаги, позволяет получить белые поля и обеспечивает постоянный формат изображения на листах разных размеров.

Экспонометр для печати («Фотон», «Квант») поможет определить выдержку, облегчит подбор бумаги по контрастности, избавит от пробных снимков при переходе к негативам другой плотности или изменении масштаба увеличения. Реле времени включает увеличитель на строго заданное время и обеспечивает одинаковую экспозицию при печати последующих отпечатков с одного негатива.

Оборудование лаборатории располагают так, чтобы работать было удобно и просто. На рисунке показан один из вариантов лаборатории (предложен В. И. Нагорным). Не забывайте, что работать приходится при слабом неактиничном освещении, и предметы должны быть расположены так, чтобы действовать почти на ощупь, автоматически. Важно также придерживаться раз избранного порядка. Это избавит от необходимости что-то разыскивать в темноте. Если кюветы находятся рядом с увеличителем, под них лучше ставить решетчатые подставки или большой поддон, чтобы на поверхности стола не образовывалось луж. Рядом с увеличителем полезно иметь подвесной шкаф или полку, где лежат фотобумага и постоянно требующиеся предметы.

Гарантией успеха является аккуратность и чистота в лаборатории. После работы растворы сразу сливают в бутылки, а кюветы и бачки тщательно промывают и высушивают (на у огня). Пролитые растворы вытирают, и это место промывают водой. Не заносите один раствор в другой, пользуйтесь пинцетом при перекладывании отпечатков. Мыло и чистое полотенце обязательны в каждой лаборатории.

И, наконец, немного о технике безопасности. Хотя обычно применяемые растворы не ядовиты, их попадание в глаза, желудок, ранки недопустимо. Лабораторную посуду никогда не используйте для других целей, особенно для приготовления пищи. Фонарь, увеличитель, глянцеватель являются электроприборами, которые, как правило, эксплуатируются в условиях повышенной опасности — в темноте рядом с водопроводом, в сыром помещении. Нужно быть очень внимательным и осторожным, чтобы полностью исключить опасность поражения электрическим током. Электропроводка, розетки, вилки, выключатели должны быть исправны, категорически недопустимы никакие повреждения или временная заделка проводов. Под ноги, особенно в жаркой, рекомендуется подложить резиновый коврик и взять за обязательное правило не касаться никаких посторонних металлических предметов (трубы, крана и т. п.) при работе с электроприбором.

В общем же, оборудуя лабораторию, вы имеете возможность учесть собственные склонности и проявить полезную техническую смекалку.

А. ШЕКЛЕИН

ПОПРАВКА

В «СФ» 1980 № 4 на стр. 24 в материале «Художник, публицист, гражданин» допущена ошибка — в третьей колонке после слов [illegible] следует читать «Н. Грановский, фотокорреспондент ТАСС».

Н. Н. АГОКАС

Ушел из жизни Николай Николаевич Агокас, ученый, журналист, популяризатор фотографических знаний.

Многие годы отдал Николай Николаевич научным исследованиям в области цветного кино. Работая в лаборатории Союзкино, затем в Научно-исследовательском кинофотоинституте (НИКФИ), он создал оригинальный способ съемки и печати цветных фильмов. Возглавляя цветную лабораторию на Мосфильме, разработал транспарантный способ комбинированной съемки. В течение ряда лет Н. Н. Агокас читал курс технологии цветного фильма во Всесоюзном государственном институте кинематографии, преподавал в Московском институте инженеров аэрофотосъемки и картографии. Результаты исследований в области цветного изображения были изложены им в книге «Цветное кино». Статьи Н. Н. Агокаса публиковались в журнале «Кинофотопромышленность», в Трудах ЦНИИ геодезии, аэрофотосъемки и картографии, в Большой Советской Энциклопедии.

С 1931 года Н. Н. Агокас начинает печататься на страницах «Советского фото». Многие годы, вплоть до ухода на пенсию, он был членом редколлегии журнала, руководил отделом науки и техники.

Неутомимый исследователь, человек высокой культуры, широкой эрудиции, он до последних дней жизни сотрудничал в «Советском фото» как консультант по вопросам фотографической науки и техники.

Память о Н. Н. Агокасе, высококвалифицированном специалисте, прекрасном человеке и товарище навсегда сохранится в наших сердцах.

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «СОВЕТСКОЕ ФОТО»

В. Р. ШАРОВСКИЙ

Умер Вячеслав Рикардович Шаровский, коммунист, участник Великой Отечественной войны, прошедший ее от первого до последнего дня, заслуженный работник культуры РСФСР.

Шестидесятилетним измерен ныне свой трудовой путь Вячеслав Шаровский. В 1920 году пришел он в тогда еще зарождающуюся советскую фотожурналистику и оставался верен ей до конца своей долгой и нелегкой творческой жизни. Он работал в таких боевых и оперативных органах советской публицистики, как «Рабочая газета», «30 дней», «Немецкая газета», Фотохроника ТАСС, фронтовая газета Северо-Западного фронта «За Родину», газеты 2-го Белорусского фронта «Фронтовая правда», «Знамя победы», «Известия». Его непревзойденные снимки времени недель пятилеток, страшных лет войны против фашизма, периода послевоенного возрождения разрушенного народного хозяйства вошли в золотой фонд фотолетописи истории нашей страны.

В. Р. Шаровский принимал активнейшее участие в общественной жизни — в течение десяти лет он являлся председателем Всесоюзной фотосекции. С 1964 года он целиком посвятил себя подготовке кадров фотожурналистов — сначала на факультете журналистики МГУ, а затем в Институте общественных наук при ЦК КПСС. Пережив, он не раз уже человеком, он заражал окружающей на работе своим участием, молодым задором, жизни, горячим отношением к делу.

Родина высоко оценила воинскую и трудовую доблесть В. Р. Шаровского, наградив его орденами Отечественной войны, Красной Звезды и многими медалями.

Память о Вячеславе Рикардовиче Шаровском навсегда сохранится в наших сердцах.

ГРУППА ТОВАРИЩЕЙ



КОНКУРС 80
СЕРГЕЙ КОСТРОМИН ИКАР

«Уорлдпрессфото-80»

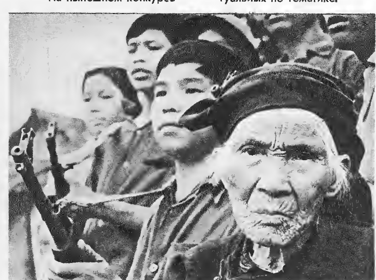
Ежегодные конкурсы «Уорлдпрессфото» в Амстердаме завоевали авторитет и популяриость среди фотожурналистов многих стран мира. Тематические категории, по которым идет оценка работ, почти полностью охватывают сферу профессиональной журналистской фотографии. Победитель в каждой из категорий удостаивается приза «Золотой глаз», пожалуй, столь же почетной награды, как премия Оскара в мировом кинематографе. Второй и третий призеры иаграждаются медалью и дипломом. Жюри определяет «Фотографию года», а также отбирает работы для ежегодника «Уорлдпрессфото» и передвижной выставки. На нынешнем конкурсе были введены две новые премии: премия ООН за фотографию или серию фотографий, отображающих активную деятельность по улучшению условий жизни человека; премия Оскара Барнака, учрежденная в связи со 100-летием со дня рождения изобретателя «лейки» и отца 35-мм фотографии, — автору лучшего очерка о человеке и окружающей среде. Представительное жюри из девяти стран, под председательством Гууса ван дер Хейдеиа, рассмотрело около 5000 работ, присланных 905 фотографами из 54 стран. Для работ, представленных на амстердамский конкурс, характерно большое число миогокадровых фотоочерков, актуальиых по тематике. Цветных фотографий было 939.

Самую большую коллекцию прислали фотографы США — 739 сиимков, ФРГ — 623, Советский Союз — 472. Отбор шел по восьми категориям: актуальная фотография, новости, портреты, спорт, серии, очерки (цветные и черно-белые), свободиая тема.

Советские репортеры оказались иаиболее сильиыми в категориях цветиого фотоочерка, спорта и свободной темы. Валерий Шустов удостоеи приза «Золотой глаз» за фотоочерк «Плавать — раньше, чем ходить». «Золотой глаз» завоевали также Дмитрий Доиской за цветной сиимок «Дуэль» («СФ», 1980, № 6) и Сергей Васильев за снимок «В детском бассейне». «Оленеводы Севера» Виктора Загуменнова удостоены второй, «Пловчиха» Анатолия Бочиииииа — третьей премий. Большую творческую победу одержал Леонид Якутин. Его серия «На земле Вьетнама» удостоена премии Организации Объедииенных Наций.

Редакция журиала «Созетское фото» поздравляет победителей конкурса и иадеется, что в будущем иаши репортеры еще ярче продемоистрируют иа конкурсе «Уорлдпрессфото» тематическое и жаировое разнообразие советской фотожурналистики.

О. СУСЛОВА,
члеи Международного жюри «Уорлдпрессфото»

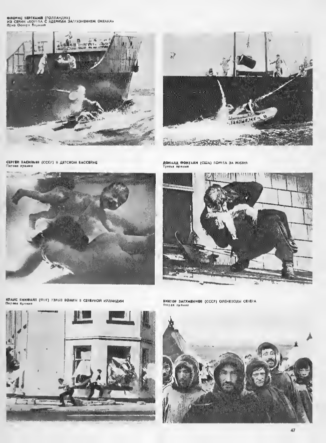








ЛЕОНИД ЯКУТИН (СССР) ИЗ СЕРИИ «НА ЗЕМЛЕ ВЬЕТНАМА»
Премия ООН



ФЛОРИС БЕРГКАМП (ГОЛЛАНДИЯ)
ИЗ СЕРИИ «БОРЬБА С ЯДЕРНЫМ ЗАГРЯЗНЕНИЕМ ОКЕАНА»
Приз Оскара Барнака

СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВ (СССР) В ДЕТСКОМ БАССЕЙНЕ
Первая премия

ДОНАЛД ФОНТАЙН (США) БОРЬБА ЗА ЖИЗНЬ
Третья премия

КЛАУС БИНФАЙТ (ФРГ) ВЗРЫВ БОМБЫ В СЕВЕРНОЙ ИРЛАНДИИ
Первая премия

ВИКТОР ЗАГУМЕННОВ (СССР) ОЛЕНЕВОДЫ СЕВЕРА
Вторая премия

МАРК ФОЛИ (США) ИЗ СЕРИИ «ПОВЕЗЛО»
Третья премия

АНАТОЛИЙ БОЧИНИН (СССР) ПЛОВЧИХА ▶
Третья премия



КО РЕНИМЕЙСТЕР (США) ИЗ СЕРИИ «ПЛАВАНИЕ ПО САХАРЕ»
Вторая премия

ДИТЕР БАУМАНН (ФРГ) ИЗ СЕРИИ «САЛЬТО МОРТАЛЕ»
Вторая премия

